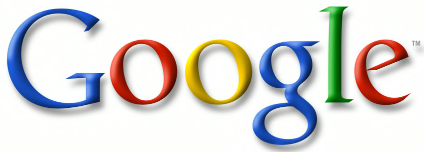





NAZIONALE
PERIODICI
ITALIANI
BIBLIOTECA
CENTRALE V. E. II
1595
ROMA





ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA

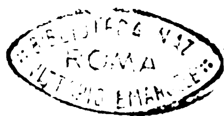
ARCHIVIO
STORICO
DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

SERIE SECONDA - ANNO I - 1895



ROMA
DANESI, EDITORE

M DCCC XCV



LA PALLADE DI SANDRO BOTTICELLI



UALE sia stato l'incremento che in questa seconda metà del secolo ottenne il nome di Sandro Botticelli, e della predilezione degli studiosi dell'arte per le opere di quell'ingegno elettissimo, lo dimostra il gran numero di copie che del continuo si traggono dalle sue opere, e quello delle egregie scritture con che in questi ultimi tempi si è andato da valentissimi critici indagando e illustrando quanti dipinti di lui sono sparsi nelle pubbliche e private collezioni di Europa; ma forse più ancora luminosamente lo attesta l'entusiasmo suscitato dal recente tornare in luce di altro suo quadro, che non andò invero smarrito mai, ma che non essendo più da molti anni esposto al pubblico nelle Gallerie, dai moderni scrittori d'arte si ritenne perduto.

Appena il giornale fiorentino *La Nazione* (2 marzo) ebbe data notizia che l'opera del Botticelli esisteva tuttavia, fu un pellegrinaggio non più interrotto di cultori e amatori dell'arte d'ambo i sessi, italiani e stranieri, di corrispondenti di giornali d'ogni nazione, supplicando della concessione di poterla vedere; e quelli che l'avevano veduta tornavano conducendo frotte di amici e di conoscenti, anelanti essi pure di goder senza indugio la vista della nuova opera del prediletto artefice, che veniva restituita alla loro ammirazione.

E fu il discorso di tutti i crocchi, di tutte le conversazioni, e un chiedere e un indagare come e perchè avea quell'opera potuto rimaner nascosta e ignorata ai più zelanti e industriosi ricercatori e illustratori d'ogni dipinto del maestro.

Nè su quel primo potevasi rispondere a tali domande che con congetture più o meno probabili; ma ora per le ricerche fatte, anche a quell'insistente richiesta si può replicare con sicure notizie; ed è per questo che torno a dire qualche parola dell'insigne dipinto, aderendo al gentilissimo invito della Direzione di questo periodico, che pel suo istituto non potrebbe tacere di un fatto, il quale ha preso forma di un grande avvenimento nel mondo dell'arte.

Era cognito agli studiosi, perchè detto dal Vasari, che il Botticelli aveva dipinto per Lorenzo il Magnifico una Pallade, *grande quanto il naturale,* la quale ci diceva stare *su una impresa di bronconi che buttavan fuoco;* ed al modo con che il biografo si esprimeva, sembrava certo che tal dipinto fosse riguardato come uno dei più importanti fra quelli che il Botticelli fece pel Magnifico. Ma quel quadro ritenevasi ormai perduto, ed il troppo incompleto, e forse non esatto cenno, che ne dava il Vasari, non permetteva nemmeno di ricostruirlo.

Lo tentò l'esimio dott. Ulmann nella sua studiatissima monografia sul Botticelli, con ingegnosi e minuti raffronti, dell'arazzo della Collezione del conte Baudreuil pubblicato dal

chiarissimo Müntz, di un disegno a penna del Botticelli che vedesi nella Galleria degli Uffizi, e dell'inventario delle Collezioni dei Medici nel XV secolo; ed è un fatto che il disegno degli Uffizi ha certo servito di norma alla figura femminile che vedesi nell'arazzo, e che, per lo scudo ornato della testa di Medusa appeso ad un tronco d'albero, e per alcuni versi latini che leggonsi in un rosso cartello, è dichiarata Minerva; la quale, spogliate ed appese le armi, e tenendo con la destra l'elmo e con la manca un ramo di olivo, si avanza (facendo germogliare fiori dietro a' suoi passi) per recare ai popoli la pace, ed i beneficî suoi con le arti che si appellan da quella.

Comunque però la retatura del disegno accenni al suo probabile trasporto in maggiori proporzioni, ciò può render verosimile che il Botticelli abbia fatto un cartone per l'eseguimento dell'arazzo; ma che avesse dipinta quella rappresentazione in un quadro, del quale l'arazzo sia copia, non può dedursi dalle parole del Vasari, nè da quelle dell' inventario delle collezioni medicee, che nota nella camera di Piero (di Lorenzo) un quadro *di mano di Sandro di botticello entrovi una fighura di pa...* E se può giustamente supplirsi la parola lasciata in tronco dall' inetto copista, col nome di Pallade, restano senza plausibile interpretazione altre parole errate da lui; ma pur sempre è chiaro che la Pallade del quadro aveva scudo e lancia, il che non si verifica nell'arazzo. Considerando poi, che se anche il Botticelli avesse dovuto fare, per servire alla volontà del committente e forse sotto sua dettatura, un cartone del detto arazzo, rimpinzato di una quantità di emblemi, di nastri parlanti, di un cartello rosso che campeggia sul cielo senza alcun sostegno, risultandone un insieme che, tolta la figura graziosa della donna, non è per fermo nè piacevole nè conforme al suo gusto squisito, male si sapeva indursi a credere che egli avesse potuto dipingere un assai gran quadro di quella composizione. E da tale credenza ci distoglie ora affatto il bellissimo dipinto tornato in luce, il quale anche pel concetto e per la composizione è in tutto degno del celebrato maestro, e giustifica appieno l' importanza che vedemmo essere stata attribuita dal Vasari al quadro di Pallade, da lui dipinto pel Magnifico Lorenzo.

Chè se non corrisponde interamente al cenno che egli ce ne dà, per non vedervisi quei bronconi che buttavan fuoco, e per non esser da lui invece menzionato il Centauro che ne fa parte, può attribuirsi ciò ad un' inesattezza risultante dall'aver descritto il quadro a memoria; e il persuade ancora il non essere i bronconi ardenti impresa di Lorenzo, ma impresa galante del figliuolo di lui Piero, usata « per significare, dice il Giovio, che il suo ardore d'amore era incomparabile, poichè egli abbruciava le legna verdi », e soggiunge che « fu questa invenzione del dottissimo uomo M. Angelo Poliziano, che gli fece ancor questo motto latino: *In viridi teneras exurit flamma medullas* ».

Ma comunque sia della descrizione del Vasari, il quadro del Botticelli è là, e nessun più lontano dubbio può nascere dell'originalità sua, e nessun dubbio che rappresenti Pallade; ma non propriamente la Pallade greca, della quale non ha le vesti e le armi usate, bensì la Pallade medicea, dichiarata con piena evidenza dalli anelli d'oro con incastonato un diamante (la misteriosa impresa assunta già dal gran Cosimo e di cui, al dir del Giovio, nemmeno ai suoi discendenti fu ben chiaro il significato) dei quali, o soli, o a gruppi di tre e di quattro, ornò il Botticelli con gran profusione ogni parte della veste della Dea; della Dea che, debellato il genio del disordine e della violenza, raffigurato in un selvaggio Centauro che depone le armi, e di cui essa tiene nel pugno le arruffate chiome, coronato il crine e cinta il seno ed il fianco del simbolico olivo, viene ad apportare ai popoli la sospirata pace, e con essa il rifiorire delle arti, delle lettere e dei commerci.

E se vuolsi anche più limpido il concetto dell'artista, quale a noi sembra evidente, egli intese a simboleggiare il trionfo del Magnifico Lorenzo, che con invitto ardimento ed opera sapiente seppe vincere la formidabile violenza di potentissimi principi, quando per salvare la patria sua a mal partito condotta, non curando il proprio pericolo, andò a porsi nelle mani del suo acerrimo nemico il Re Ferdinando di Napoli, e con l'eloquenza giunse a distaccarlo dalla lega formata con Papa Sisto e renderlo amico ed alleato de' fiorentini;

opera animosamente e sapientemente pacificatrice, che segna il punto più luminoso della vita di Lorenzo.

Ed è bene a credere che l'ispirazione di tal dipinto fosse destata nell'immaginoso artista dalle grandi feste e dall'entusiamo con che nel marzo del 1480 fu accolto Lorenzo nel suo ritorno da Napoli, così vivamente dipinto dal Poliziano in que' versi latini allora improvvisati: « I grandi atrii bastano appena all'affollarsi della gente; da ogni parte un salutare, un acclamare; Lorenzo sta in mezzo ai Signori e agli altri magistrati. Il poeta vorrebbe avvicinarsi a lui, parlargli, ma bisogna si contenti di vederlo solamente, vederlo così raggiante, esultante, rispondere commosso agli amici, al popolo. Abbiti Lorenzo anche l'omaggio del tuo Poliziano ».

La riproduzione del quadro che accompagna questo breve cenno ci dispensa dal farne minuta descrizione. Solo è da dire che le sue qualità lo ripongono fra le maggiori opere del Botticelli, e lo fanno ritener vicino per l'esecuzione alla nascita di Venere, col quale dipinto più specialmente ha molteplici punti di contatto.

Bella e di grande nobiltà è l'attitudine della Pallade, ed elegante ne riesce la persona, sebbene più nutrita e robusta che non sieno d'ordinario le donne del Botticelli, come quella cha dee mostrarsi atta a trattare con fortezza le armi, e se si presenta incoronata e cinta d'olivo, tiene però tuttavia nella mano la poderosa aurata lancia, e afferrato pel crine il debellato ma pur fiero nemico.

Bellissimo poi il volto, che anch'esso esce dal tipo più comune delle donne botticellesche, ed ha un tale carattere di nobiltà e di distinzione, che forse l'artista non raggiunse altra volta. Di colorito tendente al bruno, con ciglia pronunciate, occhio espressivo, guance rotondeggianti, bocca aggraziata, e ricchissima chioma biondo-oscura che le scende lungo le gote ed il collo, e cade svolazzante sugli omeri, la sua espressione non è fiera nè irata, ma piuttosto di una certa melanconica alterezza.

Belle ne sono le mani, sebbene con le giunture alquanto marcate, come è costante carattere del maestro, e benissimo designati i piedi, racchiusi in alti calzari di cuoio giallastro, che lasciano a nudo le dita.

Addolorato è il volto, al tutto botticelliano, del debellato Centauro, dalla barba abbondante e dalla folta chioma castanea, dalle membra aduste e abbronzate, che s'innestano a quelle di robusto cavallo baio, oscuro; dolore espresso oltrechè dal corrugar delle folte ciglia e dallo sguardo torvo rivolto al cielo, anche dall'attitudine della mano manca portata in alto, con le dita aperte, quasi a manifestazione di crucciosa sorpresa; sentimento che perfettamente ritrarrebbe quello, onde al dir degli storici fu compreso Sisto IV all'udir della pace fatta dai fiorentini col Re « lamentandosi (son parole dell'Ammirato) che egli fosse stato uccellato in questa pratica e che non si fosse tenuto conto di lui ».

Semplice è il fondo, ma benissimo disegnati, e con gran forza e verità dipinti, i nudi massi di pietra della gran rupe, in che forse si apre la caverna asilo del Centauro; e forse nella nave che veleggia sulla marina intese l'artista ricordar la galera che da Livorno portò a Napoli Lorenzo.

Il severo e robusto colorito, e il grande rilievo ottenuto dal Botticelli col chiaroscuro, fa che le figure assolutamente rotondeggino, e che il quadro produca effetto potente sullo spettatore.

Nè lascierò di notare in ultimo una particolarità che non è senza interesse; che cioè il Botticelli ha vestita la Pallade dei tre colori eletti da Lorenzo nell'altra sua impresa formata con uno degli anelli di Cosimo, nel quale inserì tre penne, colorate in bianco, in verde ed in rosso, a simboleggiare le tre virtù, *fides, spes, charitas,* con in basso il motto *semper;* impresa continuata dai successori. E noi troviamo nella Pallade il bianco nella veste, il verde nel panno che fasciandole il fianco le cade sul tergo, il rosso nel nastro che passando sotto l'ascella le sostiene dietro agli omeri lo scudo.

***

Il dipinto del Botticelli fece parte della Galleria Palatina fin oltre la metà del secolo presente, e fu inciso dal Frassinetti nel quarto volume dell'opera: *La Galleria Pitti illustrata,* pubblicata in Firenze per cura dell'editore Luigi Bardi dal 1837 al 1842. Il titolo: *Allegoria di Alessandro Botticelli* che porta nella detta opera, è per fermo quello che aveva sulle tabelle della Galleria. La breve illustrazione ne fu dettata dal barone Ettore de Garriot, che fu di quei tempi uno dei più riputati conoscitori dell'arte antica in Firenze; ma della allegoria non intese il significato, dicendo sembrare che alludesse a Lorenzo il Magnifico, ma che « dai vari emblemi di questa bizzarra composizione potresti far mille induzioni, ma nulla ti riuscirebbe dir con fondamento ».

Del resto giudicò il quadro « disegnato con fermezza, ma fiacco di colorito ».

Era ancora nella Galleria Palatina il 1853, giacchè il Direttore delle Gallerie Luca dei marchesi Bourbon del Monte ebbe occasione di scrivere in tale anno, esser le Gallerie fiorentine ricche di ventisei quadri del Botticelli, dei quali quattro esistenti nella Palatina. Quella Galleria poi non ne conta che tre, ed il mancante è quindi il quadro della Pallade, passato nell' interno del Palazzo Reale.

Tale passaggio ebbe luogo circa il 1856, quando poco avanti gli sponsali dell'arciduca Ferdinando di Lorena, avvenuti in tale anno, fu giudicato che convenisse ampliare il quartiere al primo piano del Palazzo, riducendo a quattordici le venti sale della Galleria, e furono depositati i quadri che si trovavano nelle sale soppresse in un locale del *rondò* a destra di chi entra nel Palazzo, ove stettero per più anni. Ma nel 1861, dall'allor Direttore delle Gallerie marchese Paolo Ferroni, venivano ripetuti con lettera del 28 febbraio al Direttore della Pubblica Istruzione in Firenze, pregandolo a far sì che questi oggetti d'arte che formavan parte della Galleria Palatina, *ora* (ei diceva) *aggregata allo Stato,* passassero in consegna di lui, per essere esposti nella Galleria stessa e in quella delle statue.

E la domanda ebbe effetto; ma alcuni quadri, che probabilmente avevano già ricevuta una destinazione nei quartieri del Palazzo, vi rimasero, fra i quali quello del Botticelli, che trovasi infatti registrato come *soggetto allegorico* nell' inventario delle suppellettili del Palazzo stesso redatto in quell'anno, al numero 156.

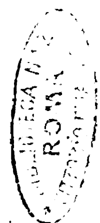
Separato così dalla Galleria e non riunito nemmeno ad altri dipinti che adornano nel Palazzo le pareti del quartiere detto del Volterrano, il suo collocamento a non poca altezza da terra in una sala del secondo piano poco illuminata e di semplice passaggio, lo fece andare inosservato come quadro puramente decorativo, e restò ignoto ai moderni scrittori d'arte italiani e stranieri.

Il dipinto è a tempera su tela, alto m. 2.05, largo m. 1.46.

Il suo stato di conservazione se non può dirsi perfetto, per avere nel secolo decorso o nei primi di questo sopportato un qualche restauro che non fu invero molto lodevolmente condotto, è però tale nelle parti principali che il quadro risulta tuttavia bello ed armonioso, e forma per le sue doti l'ammirazione di quanti lo vedono.

E. Ridolfi.

LA PALLADE, DI SANDRO BOTTICELLI



BERNARDINO LUINI E LA PELUCCA



Ecco un titolo che ha tutta l'aria di annunciare una novella del Quattrocento: e per verità, si potrebbe dire che, grazie a questo titolo, potè giungere sino a noi una leggenda d'amore la quale ben difficilmente saprebbe oggi sostenere le indagini di una critica, fondata solo sopra documenti ed indizi positivi: leggenda d'amore, di cui è protagonista quel pittore che — nella schiera degli artisti della Scuola lombarda al principio del secolo XVI — tiene uno dei primi posti per la genialità delle sue composizioni: Bernardino Luini.

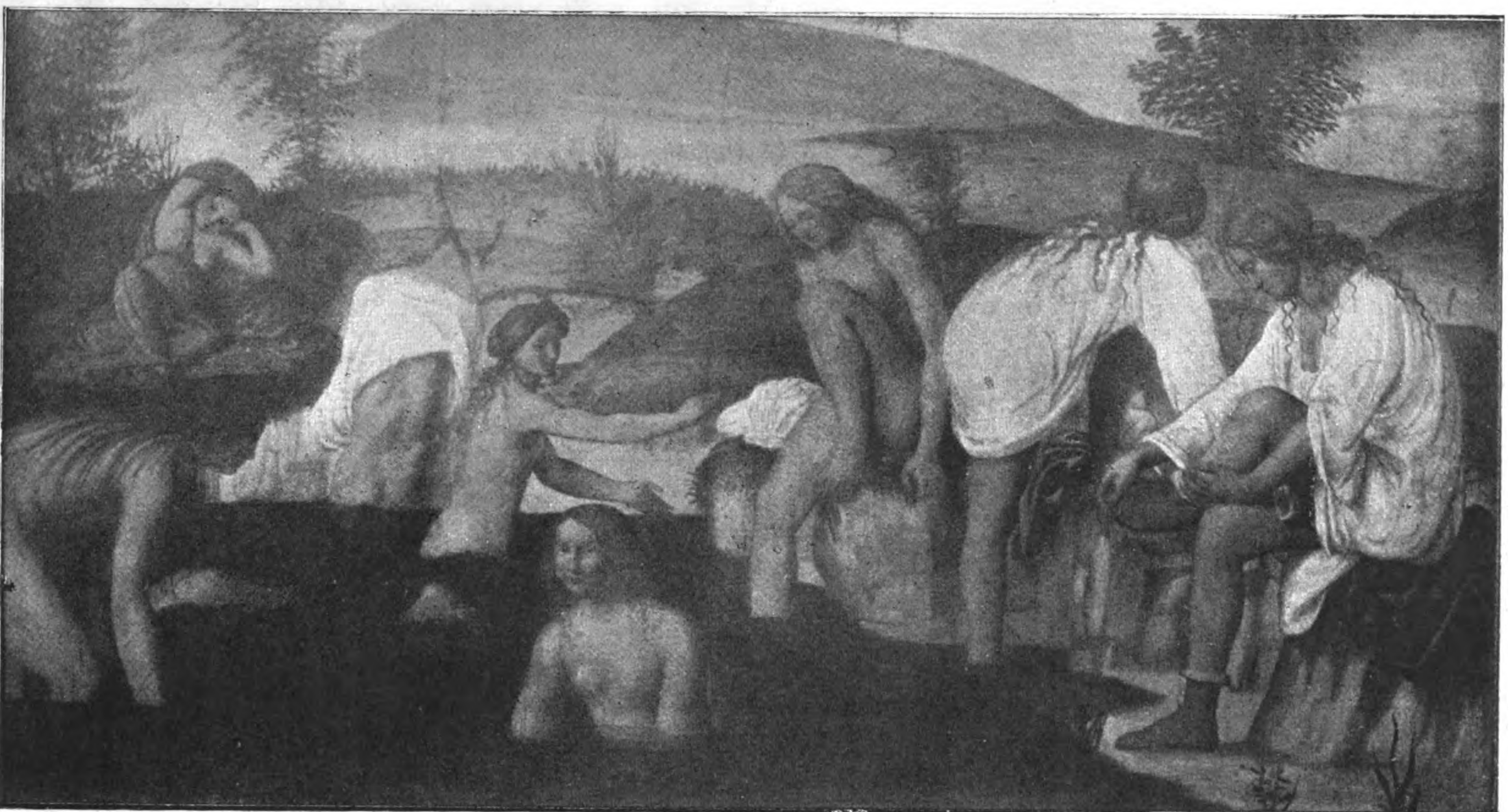
Secondo la leggenda popolare, avvenne che, mentre Bernardino Luini stava dipingendo una cappella nella chiesa di San Giorgio in Palazzo a Milano, il parroco, salito sulle impalcature per esaminare gli affreschi e venuto a diverbio col pittore, cadesse dal ponte rimanendo morto sul colpo. Il Luini, incolpato del luttuoso fatto, dovette tosto sottrarsi alle ricerche della giustizia, contro di lui eccitata dalla rivalità degli altri pittori, abbandonando Milano travestito da mugnaio, per cercare un sicuro asilo nella casa campestre della famiglia Pelucchi, [1] vicino a Monza, dove rimase per due anni incognito, finchè l'infuriare di una grave pestilenza ebbe allontanato ogni pericolo di ulteriori ricerche e molestie: sempre secondo la leggenda, il Luini durante quella forzata dimora, avrebbe dedicato tutta la sua attività nel decorare le sale che lo ospitavano, ed al tempo stesso si sarebbe invaghito della figlia di Guidotto Pelucchi, di meravigliosa bellezza, per la quale già spasimavano i giovani signorotti dei dintorni. Fra questi, la leggenda annovera Ferrigo Rabia, amico del pittore, ed Amarotto de' Gavanti, i quali avrebbero colto l'occasione di un torneo presso la famiglia Della Croce, vicino a Monza, per scendere in campo e contendersi le grazie della bella Pelucca. La fortuna delle armi sorrise al Rabia; ed il Luini, sebbene rivale nell'amore di Laura, ebbe a compiacersi della vittoria dell'amico, eccitando sempre più l'ira del Gavanti; il quale, allontanatosi tosto dal torneo, e chiamati a raccolta i suoi fidi, attese che il Rabia col Luini e la famiglia dei Pelucchi facessero ritorno a sera inoltrata, alla loro dimora, per assaltare

[1] La famiglia dei Pelucchi figura nella Storia Monzese fin dal secolo XII: il primo dei Pelucchi ricordato nei documenti è un *Cazardus*, che interviene all'atto di fondazione dell'Ospedale di San Gerardo nel 1174, e che nel 1196 è detto *de nobilibus istius burgi:* in una carta del 1180 viene precisato che questa famiglia possedeva già lo stabile della Pelucca, essendovi citato l'*aqueductum de quo dant aquam Jacobi Peluci,* coll'obbligo di non impedire *aquam euntem ad molendinum eorum de Balazola.* Dopo otto secoli si conserva ancora questo cavo o *aqueductum*, che divide la proprietà della Cascina Pelucca dalle Cascine Baragiola. Circa trentacinque Pelucchi figurano nelle Memorie di Monza, dal 1200 al 1400, come consoli di Monza, canonici, umiliati, ecc.



N. 5 — LA FUCINA DI VULCANO

(Fotografia Montabone, Milano)



N. 8 — BAGNO DI NINFE

(Palazzo Reale di Milano - Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

a tradimento il fortunato rivale, ed ucciderlo presso ad un casolare poco discosto dal luogo del torneo. Il Luini, scampato per miracolo all'aggressione, e perduta ogni speranza di essere ricambiato di amore dalla bella Pelucca — che la leggenda fa riparare in un convento — avrebbe abbandonato i suoi ospiti per portarsi a Monza, ed eseguirvi alcuni lavori di pittura nel Duomo, e nelle chiese di San Gerardo e di San Martino.

Di tutto questo racconto, i soli particolari che oggidì si possono ammettere sono quelli relativi ai lavori che il Luini ebbe effettivamente ad eseguire in San Giorgio a Milano [1] alla casa dei Pelucchi, ed in Monza: la tradizione popolare si compiace di trovare altri indizi di fondamento per la leggenda surriferita, nel nome di *Torneamento* che ancora sussiste per una località attigua a Monza, e nel nome di *Criminale,* che conserverebbe una cascina, poco discosta dal Torneamento, dove sarebbe avvenuto l'assassinio del Rabia: malgrado tutto ciò, la leggenda si presenta troppo romantica, sia rispetto all'epoca cui risale, sia rispetto alle circostanze di fatto su cui si fonda: ed invero, lo stesso punto di partenza del racconto non ci persuade, non essendo verosimile una caduta mortale del parroco di San Giorgio dalla limitata altezza cui arrivano gli affreschi dal Luini dipinti in questa chiesa.

Qui si potrà domandare, per quale ragione sia stata rievocata questa leggenda giudicata inverosimile; e la ragione non sembrerà del tutto vana, quando si abbia a tener calcolo della mancanza assoluta di dati positivi, riguardo l'opera pittorica del Luini alla Pelucca, sia rispetto alle circostanze che diedero origine ai dipinti stessi, sia riguardo le vicende da questi attraversate durante il corso di tre secoli: ed infatti, le prime e scarse notizie di fatto sugli affreschi della Pelucca si riducono fatalmente a quelle che menzionano la completa manomissione ed il disperdimento di quelle opere d'arte, le quali, per la loro importanza, avrebbero potuto gareggiare colle famose composizioni frescate dal Luini nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.

L'assoluta mancanza di notizie relative ai fatti che hanno determinato quest'opera d'arte non ci potrà far meraviglia, quando si pensi che ci è rimasta pressochè oscura la vita dello stesso pittore: ignota la patria, ignota la data della nascita e quella della morte, cosicchè ai numerosi affreschi, sparsi sul territorio dell'antico Ducato milanese, più che ai documenti, è riservato il cómpito di segnalare le varie tappe della vita nomade di questo singolare artista: e la storia della Pelucca comincia solo dal giorno in cui, or sono ottant'anni, veniva decretata la dispersione di quel ricco complesso di composizioni, che il Luini vi aveva accumulato.

***

Lo studioso che oggidì — spinto dal ricordo delle geniali composizioni del Luini, sparse in Musei e Gallerie nazionali ed estere — si decide a compiere il pellegrinaggio alla Pelucca, abbandonando Sesto San Giovanni, lungo la strada da Milano a Monza, arriva, dopo due chilometri circa, ad un gruppo di caseggiati che portano ancora il nome di Cascina Pelucca: e nella casa padronale disposta in mezzo a quel gruppo non è certamente indotto a ravvisare l'antica costruzione del principio del secolo XVI, che il pennello del Luini ha reso celebre. È un fabbricato che ha tutta l'apparenza di una tranquilla e comoda abitazione di campagna, adattata alle moderne esigenze di vita. Varcato il cancello d'ingresso si accede ad una corte (lettera *A* della planimetria) fiancheggiata da due piccoli corpi di fabbrica aperti verso la corte con portici a tre arcate (lettere *B* e *C*) e chiusa, nel fondo, dal corpo di fabbrica principale, alla cui fronte posteriore corrisponde un cortile di servizio (lettera *D*), pure fiancheggiato da due ali minori di fabbrica: anche l'arredamento interno non lascia sospettare al visitatore

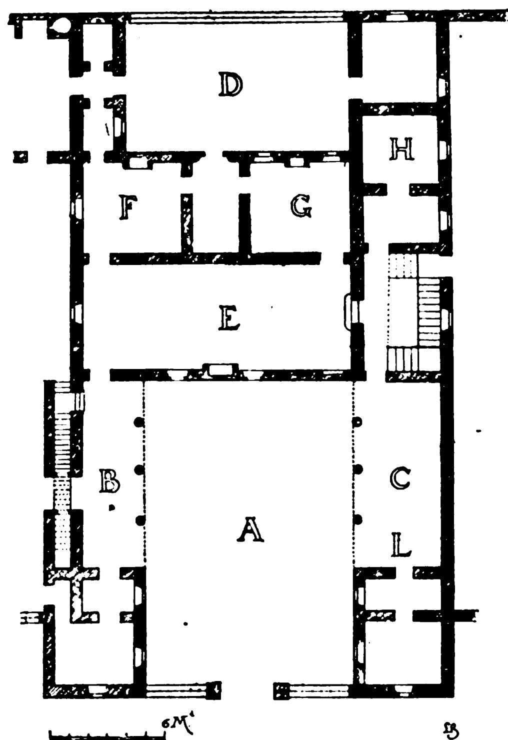
[1] Sono nella terza cappella di destra, e si veggono tuttora in mediocre stato di conservazione: rappresentano i vari episodi della Crocifissione, e sono parte ad affresco, parte su tavola.



N. 15 — GLI EBREI RINGRAZIANO DIO DOPO IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO

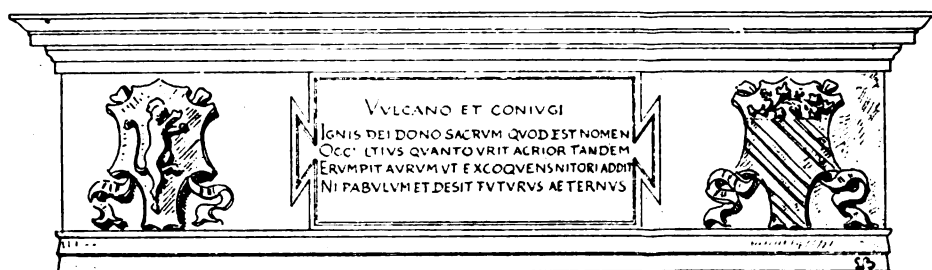
(Palazzo Reale di Milano)

che quelle sale abbiano un dì ospitato tanti tesori d'arte: una sola traccia di decorazione pittorica è rimasta in uno dei locali terreni (lettera *H*), l'unico che sia a vôlta, e che oggidì è adibito ad uso di cucina: la volta a botte, intersecata da lunette, è ancora decorata ad ornati e fogliami e la serraglia dipinta, racchiusa fra teste di angeli e recante il monogramma IHS, non lascia alcun dubbio che la destinazione originaria del locale fosse ad uso di cappella. Gli altri indizi che possono ricordare l'antica costruzione del secolo XVI si riducono ai capitelli dei già accennati porticati, e ad una lastra di marmo, recante una iscrizione fiancheggiata da due stemmi [1] e sormontata da una semplice cornice, che si trova infissa nella parete sovrastante una delle porte che si aprono sotto il portico di destra dell'ingresso (lettera *L*); la forma della lastra e l'iscrizione non lasciano dubbio che quel marmo servisse originariamente come frontale di un camino, il che risulta altresì da altre circostanze cui accenneremo in seguito.



Planimetria della casa Pelucca prima del 1821

La riduzione della Pelucca nelle presenti condizioni di abitazione civile risale al principio del nostro secolo: il fabbricato, di proprietà erariale, venne dal vicerè d'Italia adattato a stazione per allevamento di cavalli, mediante nuove costruzioni di stalle raggruppate intorno l'antica casa dei Pelucchi: fu allora che, per aver maggior libertà negli adattamenti interni dei locali, venne deciso di staccare i dipinti dalle pareti, provvedimento che sembra sia stato consigliato anche dallo stato di deperimento in cui si trovavano alcune parti degli affreschi. Riportandoci alla planimetria della Pelucca, che risale al 1821, dobbiamo concludere che i dipinti del Luini decorassero una grande sala prospettante il cortile principale (lettera *E*), lunga m. 14 e larga m. 5.50, due sale minori (lettere *F* e *G*) di m. 5.40



FRONTALE DI UNO DEI CAMINI DECORATI DAL LUINI

(Ora incastrato sopra una porta - V. lettera *L* della planimetria)

per m. 4.80, divise da un piccolo gabinetto largo m. 2.50 circa: oltre a queste sale sarebbe stato decorato anche il locale della cappella (lettera *H*), nel braccio di destra prospettante il cortile minore.

Per il fatto che al momento in cui venne deciso di staccare i dipinti dalle pareti non

[1] Uno stemma porta il leone rampante, l'altro è bipartito orizzontalmente, e reca in alto un tralcio di vite, e in basso tre coppie di barre diagonali da sinistra a destra.



N. 16 — MOSÈ FA SCATURIRE L'ACQUA DALLA RUPE

(Palazzo Reale di Milano - Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

si ebbe, sgraziatamente, alcuna cura di farne una descrizione e di rilevare l'ordine e la disposizione adottata dal pittore, non abbiamo oggidì alcun elemento per ricostituire il concetto generale svolto dal Luini, all'infuori dei frammenti che ancora si conoscono come provenienti dalla Pelucca. Daremo quindi l'elenco di questi frammenti, che oggidì si conservano nelle sale del Palazzo Reale in numero di 16, nella Pinacoteca di Brera in numero di 9 e nella Galleria del Louvre in numero di 3, i quali tutti provengono certamente dalla Pelucca,



VOLTA DELLA CAPPELLETTA NELLA CASCINA PELUCCA, ORA CUCINA

riservandoci di aggiungere a questo elenco altri frammenti, che potrebbero avere la medesima provenienza. Per facilitare la ricomposizione delle varie sale, distingueremo i frammenti, secondo il soggetto, nelle seguenti categorie:

Soggetti mitologici;
Soggetti della Storia Sacra;
Soggetti religiosi;
Frammenti vari;
Motivi decorativi.

Soggetti mitologici.

N. 1. *Metamorfosi di Dafne:* sul davanti Apollo e Peneo. — Dimensioni: altezza m. 1.63; larghezza m. 1.52. — N. 39, Regia Pinacoteca di Brera, Milano.

N. 2. *La fucina di Vulcano.* — Dimensioni: altezza m. 1.73; larghezza m. 1.97. — N. 233, catalogo 1878, Museo del Louvre, Parigi (provenienza: « Collection de Napoléon III »).

N. 3. *Sacrificio del Dio Pane.* — Dimensioni: altezza m. 1.78; larghezza m. 1.45. — N. 5, sala *D*, Regia Pinacoteca di Brera.

La forma trapezia di questa composizione indica nettamente che serviva di decorazione per la cappa di un camino.

N. 4. *La nascita di Adone.* — Dimensioni: m. 2.05; larghezza m. 1.92. — N. 72, sala *D*, Regia Pinacoteca di Brera.

N. 5. *La fucina di Vulcano.* — Dimensioni: altezza m. 2.40; larghezza m. 0.80 in alto e m. 1.63 alla base. — Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).



N. 17 — LA RACCOLTA DELLA MANNA

(Palazzo Reale di Milano - Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

Anche questa composizione, per la sua forma trapezia, non lascia alcun dubbio che dovesse servire come decorazione per la cappa di un camino: non è d'altra parte a dubitare che il frontale in pietra di questo camino dovesse essere la lastra, che ora vedesi incastrata — come già si disse — al disopra della porta che si apre verso il portico di destra: la iscrizione che vi si legge si riferisce appunto a Vulcano e Venere, rappresentati in quella composizione in atto di lavorare all'armatura di Marte.

Il fatto di trovare fra questi frammenti due composizioni destinate per camini, ci induce a ritenere che i soggetti mitologici decorassero due sale distinte, forse quelle segnate colle lettere *F* e *G* nella planimetria.

A queste composizioni di soggetto mitologico possiamo aggiungere altri tre frammenti, i cui soggetti non risultano altrettanto chiaramente coordinati ad una determinata unità di argomento.

N. 6. *Giovane sopra un cavallo bianco in corsa:* nel fondo paesaggio con due piccole figure, un guerriero e un fauno. — Dimensioni: altezza m. 1.63; larghezza m. 1.30. — N. 10, sala *D,* Regia Pinacoteca di Brera.

N. 7. *Tre giovanette che giuocano al guancialino.* — Dimensioni: altezza m. 1.36; larghezza m. 0.96. — N. 11, sala *B,* Regia Pinacoteca di Brera.

N. 8. *Bagno di ninfe.* — Dimensioni: altezza m. 1.54; larghezza m. 2.58. — Anticamera degli Uscieri, CXXXVII, Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).

Soggetti religiosi (Storia Sacra).

N. 9. *La morte dei primogeniti.* — Dimensioni: altezza m. 2.12; larghezza m. 1.65. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano.

N. 10. *Le donne ebree offrono gioielli e vesti* (frammento). — Dimensioni: altezza m. 1.49; larghezza m. 1.15. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano.

N. 11. *Gli Ebrei si preparano alla partenza per l'Egitto.* — Dimensioni: altezza m. 2.11; larghezza m. 1.68. — N. 70, sala *D,* Regia Pinacoteca di Brera.

N. 12. *Il banchetto degli Ebrei prima del passaggio del Mar Rosso.* — Dimensioni: altezza m. 1.17; larghezza m. 1.71. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano.

N. 13. *Il passaggio del Mar Rosso* (parte destra). — Dimensioni: altezza m. 1.76; larghezza m. 1.66. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano.

N. 14. Lo stesso (parte sinistra). — Dimensioni: altezza m. 1.76; larghezza m. 1.66. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano.

N. 15. — *Gli Ebrei ringraziano Dio dopo il passaggio del Mar Rosso.* — Dimensioni: altezza m. 2.40; larghezza m. 1.46. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).

N. 16. *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe.* — Dimensioni: altezza m. 1.21; larghezza m. 1.72. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).

N. 17. *La raccolta della manna.* — Dimensioni: altezza m. 1.98; larghezza m. 1.52. — Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).

N. 18. *Mosè in preghiera sul Sinai.* — Dimensioni: altezza m. 0.68; larghezza m. 0.48. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano.

N. 19. Parte superiore della figura del Padre Eterno, con quattro angeli. — Dimensioni: altezza m. 0.59; larghezza m. 1.40. — Palazzo Reale di Milano.

N. 20. *Santa Caterina portata dagli angeli.* — Dimensioni: altezza m. 1.20; larghezza m. 2.26. — N. 52, sala *D,* Regia Pinacoteca di Brera. (*Vedi incisione*).

N. 21. *Angelo genuflesso recante una torcia accesa.* — Dimensioni: altezza m. 1.96; larghezza m. 0.70. — Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).

N. 22. Medesimo soggetto, che forma riscontro al n. 21. — Proprietà del sig. Guzzi. — Milano, Viale Principe Umberto, n. 8.



N. 20 — SANTA CATERINA PORTATA DAGLI ANGELI

(R. Pinacoteca di Brera - Da fotografia Montabone, Milano)

Frammenti.

N. 23. Busto di giovane donna rivolta a destra. — Dimensioni: altezza m. 0.44; larghezza m. 0.35. — N. 18, Regia Pinacoteca di Brera.

N. 24. Due frammenti di figura. — Dimensioni: altezza m. 0.52; larghezza m. 0.58. — Palazzo Reale di Milano.

Motivi decorativi per lunette di vôlta.

Palazzo Reale di Milano, Pinacoteca di Brera e Museo del Louvre.

Numeri 25, 26, 27, 28 e 29. Ognuna delle lunette presenta un fanciullo seduto, o in ginocchio, fra tralci e grappoli d'uva. — Dimensioni: altezza m. 0.49 circa; diametri varianti da m. 0.59 a m. 0.68.

A questo elenco di frammenti, provenienti in modo indubbio dalla Pelucca, aggiungeremo altri frammenti, attualmente conservati a Parigi, nel palazzo del signor E. Cernuschi, Avenue Velasquez, e che vengono ritenuti della stessa provenienza. Si tratta di otto composizioni, le quali vennero adattate come decorazione del vestibolo d'accesso.

N. 30. *Diana in ginocchio avendo ai piedi l'arco:* paesaggio nel fondo, con piccole figure di donne cogli archi.

N. 31. Figura d'uomo (ritratto del Luini?) che cammina da sinistra a destra: fondo montuoso, con vedute architettoniche.

N. 32. Figura d'uomo che scava una fossa appiè d'un albero, vicino al quale vi è un vaso: fondo a paesaggio, con figure di donne che smuovono la terra.

N. 33. Figura d'uomo che cammina da sinistra a destra, tenendo una corda trattenuta da altra figura d'uomo, in parte nascosta dietro una rupe.

N. 34. *Un cavallo bianco unicorno in ginocchio sulle gambe anteriori:* sul margine di sinistra una figura; fondo a paesaggio.

N. 35. Frammento di figura di donna veduta di fronte, colle braccia stese: fondo a paesaggio.

N. 36. *Una caccia al lupo:* alcune donne con bastoni percuotono dei lupi che hanno ucciso cani e pecore; fondo a paesaggio.

N. 37. Paesaggio: nel fondo branchi di pecore assalite da lupi, con figure di donne che accorrono in aiuto.

Le composizioni relative alla Storia degli Ebrei in Egitto, essendo le più numerose, dovevano occupare il locale principale della casa Pelucca, e cioè la sala segnata *E* nella planimetria; i frammenti n.[i] 19, 20, 21, 22 dovevano invece decorare il locale della Cappella, nel quale rimangono alcune traccie di ornamentazione sulla vôlta, come già si disse.

* * *

L'operazione del distacco di queste composizioni del Luini venne eseguita nel 1817, dal restauratore Stefano Barezzi, il quale adottò il partito di riportare gli affreschi su tavole di legno, anzichè sulla tela, il che ebbe ad esporre i dipinti all'ulteriore danno delle spaccature delle tavole: infatti, in quasi tutti i sedici frammenti che oggidì si conservano in tre sale del Palazzo Reale di Milano ed alla Pinacoteca di Brera, si notano le gravi lesioni prodotte dal movimento delle tavole, le quali non vennero predisposte con sufficienti cautele contro la conseguenza inevitabile delle dilatazioni del legno sotto l'azione igrometrica dell'atmosfera. Eppure tale sistema parve a quel tempo un grande ritrovato, tanto che, in una Rivista di Belle Arti del 1820, veniva segnalato all'ammirazione pubblica con queste parole:

« Si tentò finora, parecchie volte con buon esito, di staccare dal muro i dipinti a buon fresco, per sottrarli alle irreparabili ruine del tempo. Si tentò eziandio di segare la parte dipinta della muraglia, ma quest'operazione è pericolosissima sempre, e non eseguibile trat-



N. 21 — Palazzo Reale di Milano

(Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

tandosi di freschi di una certa estensione. Era riservata al signor Stefano Barezzi la gloria di rendersi oltremodo benemerito delle arti, coll'essere riuscito nel modo più semplice, più sollecito e più sicuro a staccare dalla muraglia, o piana o curva, perfettissimamente ogni buon *fresco* di qualunque siasi dimensione, ed a fissarlo sulla tavola, senza che il dipinto soffra in alcun modo. Il suo metodo consiste nell'applicare sul *fresco* una tela preparata all'uopo, la quale attrae a sè per tal modo il dipinto, che l'artefice nello staccarlo poscia con risoluto e sempre eguale movimento, porta via sulla tela stessa tutta la dipintura, e ne lascia la muraglia affatto bianca. Questa tela sovrapposta quindi ad una tavola, e poscia di bel nuovo staccata, lascia impressa sulla tavola medesima l'identica pittura, non iscapitata di un atomo nelle minime sue parti. Il signor Barezzi ha già fatto rivivere, per tal modo, alcuni dipinti di Luini e di Marco d'Oggiono, che gli intelligenti e gli amatori possono vedere quando vogliono. La superiore autorità, riconosciuta l'importanza di tale ritrovamento, si compiacque d'incoraggiare l'artefice ne'suoi felici esperimenti col mezzo dell'I. R. Accademia delle Belle Arti, assegnandogli nella soppressa chiesa della Pace alcune dipinture di Marco d'Oggiono, ond'egli possa verificarli in grande. In virtù dell'apparecchio del signor Barezzi, sperar si potrebbe di veder restituito a miglior condizione il famoso Cenacolo di Leonardo, le cui vestigie rimangono nel refettorio del Convento delle Grazie di Milano, non che altri capolavori dell'umano ingegno di cui abbonda l'Italia, che per la loro vetustà sono oggimai logorati dal tempo ».

Devesi però notare come il procedimento del distacco degli affreschi dal muro adottato dal Barezzi non fosse nè nuovo, nè il più perfetto; e come per il trasporto delle pitture dal muro sia avvenuto quello che si è verificato per altri processi tecnici riguardanti l'arte, i quali vennero talvolta giudicati come una innovazione, mentre non erano che riproduzione, con qualche variante, di processi già in uso anteriormente. Il Cicognara, al tempo del Barezzi, non esitava ad esprimere l'opinione che l'arte di riportare gli affreschi fosse già, sotto varie forme, comparsa e scomparsa in Italia: ed invero fin dal 1725, un secolo prima del Barezzi, il ferrarese Antonio Contri aveva abbandonato, sia il sistema di segare il muro, sia quello di trasportare l'intonaco assieme col dipinto, per ricorrere al partito più radicale, di riportare sopra una tela il solo strato della pittura, con un procedimento di cui egli diede alcuni saggi, giudicati favorevolmente dai suoi contemporanei.

La storia dei vari procedimenti seguiti per il trasporto delle pitture dalla tavola o dal muro sulla tela meriterebbe oggidì uno studio più completo di quanto ci risulti dagli scritti del Lanzi, del Rambelli, del Baruffaldi, del Giordani e del conte G. Secco-Suardo: e sarebbe certo di grande importanza un esame particolareggiato delle varie operazioni per il trasporto di dipinti, compiute nei secoli scorsi, allo scopo di giudicarne gli effetti dopo un periodo di tempo abbastanza esteso, e ricavarne così delle norme per la garanzia di buoni risultati in tali procedimenti, che ancora oggidì non sono completamente svincolati dall'empirismo dei metodi e dai segreti professionali: per questa storia, non sarà senza interesse il richiamare come il cardinale Federico Borromeo, fin dal primo quarto del secolo XVII, ebbe a compiere il distacco di affreschi del Luini, per sottrarli alla completa rovina e raccoglierli nella Raccolta artistica, ch'egli iniziò presso la celebre Biblioteca da lui fondata in Milano. Questa circostanza risulta da un passo della descrizione ch'egli ha lasciato della Raccolta Borromeo, e che venne stampata nella stessa Biblioteca Ambrosiana col titolo: « Federici cardinalis Borromei archiepisc. Mediolani Museum - Mediolani, anno salutis MDXXV ». [1] Alle pagine 26-27 si legge:

« Leonardi Cœnaculum, siue Triclinium, quod in Aulæ huius summa parte prostrat, cogit transire pleraque alia, quæ cuiuslibet tenere oculos possint, in primisque exempla Luini operum, quæ cum iam vetustate dilaberentur, exciderentque tectorijs, exprimenda curauimus, atque hinc inde collegimus. Reliquiæ Cœnaculi cernuntur adhuc in Vrbis hujus

[1] Edizione rarissima, di cui si conserva copia alla Biblioteca Ambrosiana, con la segnatura GC, V, n. 106.

monasterio, quod Sanctæ Mariæ Gratiarum dicitur. Ibi cum ego olim infidum tanto operi parietem, excidentesque crustas inspexissem, desiderio exarsi conseruandi operis, si qua humana ope id assequi possem: ac super ea re probatum mihi Pictorem appellaui. Is pleno desperationis sermone corruptas, et eaunidas, dilapsasque figuras arguendo, spem primam meam omnem infregit: deinde monitus, ut capita saltem nonnulla Apostolorum, quæ adhuc extarent, exprimere ne cunctaretur, postquam id fecerat, duoque, vel tria capita comparuere, sic desperatione damnata sua, spes mea ultro creuere. Ita lente, et laboriose et magno omnium tædio per temporum etiam interualla opus est absolutum, quale jam extat: argu-



N. 25-29 — MOTIVI DECORATIVI PER LUNETTE DI VOLTA

(Fotografia Montabone, Milano)

mentumque difficultatum istarum esse potest hoc ipsum, quod non lintei unius continuato tenore, sed separatis, interpolatisque linteis hac Triclinii exempla continentur. De artificis fide dubitari non potest, quia et Leonardi ipsius exemplaria in membranis reperto sunt ad hanc eandem formam, et Artifix ipse craticula, et dilucitatione singula capita explorauit ».

Il cardinale Federico Borromeo può quindi esser ritenuto come il primo il quale abbia provveduto al trasporto di affreschi di Bernardino Luini, per sottrarli al completo deperimento: ed è pur meritevole di ricordo l'ardito proposito, ch'egli si era assunto, di staccare dal muro la « Cena di Leonardo da Vinci »: proposito che non potè mandare ad effetto perchè dissuaso dalle persone tecniche, ch'egli credette di consultare. Così, un secolo dopo che il Re di Francia ebbe ad esprimere, platonicamente, il desiderio di staccare la celebre opera di Leonardo per farne bottino di guerra, veniva la stessa idea ripresa da quel Borromeo, che, per le intelligenti iniziative spiegate a vantaggio delle arti e delle scienze, si meritò l'elogio di Alessandro Manzoni nei *Promessi Sposi*.

LUCA BELTRAMI.

BERNARDINO DE ROSSI

IN SANTA MARIA DELLE GRAZIE IN MILANO

NELLA SALA DEL CENACOLO E NELLA CROCIFISSIONE DEL MONTORFANO

L'archéologie qui est une science d'observation a pour guide la comparaison.

BARBIER DE MONTAULT.



L chiaro architetto e scrittore d' arte Luca Beltrami, in merito alla presunzione accampata nella monografia *GRA CAR Carpiano, Vigano Certosino e Selvanesco* dallo scrivente, che il Bernardino De Rossi, autore della bella facciata a fresco della chiesa di Vigano Certosino nel 1511, fosse altresì il pittore delle decorazioni recentemente venute in luce sulle pareti della navata maggiore nella chiesa di Santa Maria delle Grazie e di quelle residuanti nella sala del Cenacolo, le quali sarebbero invece attribuite a Donato Montorfano, che dipinse la *Crocifissione* di fronte alla *Cena* del sommo Leonardo, ebbe a scrivere che tale supposizione merita il suffragio di qualche argomento più decisivo.

E poichè, relativamente a questo pittore del piedicroce delle Grazie e della sala del Cenacolo non è sperabile di rinvenire documenti d'archivio dopo lo spoglio accurato e le indagini che ne fece il pittore Giuseppe Bossi fin dal principio del secolo, allorchè compì la sua dotta monografia sul Cenacolo vinciano, ci sforzeremo di qui riunire le argomentazioni che a Bernardino De Rossi, anzichè a Donato Montorfano. o da Montorfano, ne fanno attribuire entrambe quelle decorazioni non solo, ma altresì le importanti aggiunzioni, fin qui non avvertite, al di lui dipinto della *Crocifissione* di ben otto persone pertinenti all'ordine domenicano, presso alle due figure inginocchiate del duca Lodovico il Moro e della consorte Beatrice d'Este.

Non vi sono dunque di mezzo documenti nello studio che segue, ma tutta si basa l'argomentazione da cui trarremo l'illazione di un lavoro manifesto di Bernardino De Rossi e le curiose deduzioni testè accennate intorno al celebrato dipinto della *Crocifissione* di Donato da Montorfano, su quei due cardini, non del resto dei documenti meno importanti e concludenti se adoperati a dovere, che sono l'osservazione coscienziosa ed accurata ed il raziocinio.

E per vero, alla domanda se « allorchè i documenti non soccorrono e il giudizio di un'opera d'arte non può scaturire che dai caratteri che essa medesima offre all'osservatore (ed è caso frequente) possa il critico da quei soli caratteri dedurre un nome o almeno una scuola », rispondeva giustamente G. Cantalamessa nella *Nuova Antologia* del 1° febbraio 1892,

che « negare che il critico possa tanto, varrebbe quanto stabilire che l'arte sia linguaggio incomprensibile a chi materialmente non la esercita ».

Le decorazioni pittoriche che formano oggetto del presente studio consistono, nel piedicroce di Santa Maria delle Grazie, in affreschi venuti in luce recentemente sulle due pareti della navata centrale con rosoni ad ogni singola campata contenenti immagini di santi domenicani, ed in pitture, che già rimanevano scoperte da tempo, di frati dell'ordine domenicano sui pilastri delle navate laterali.

Nella sala del Cenacolo poi tali pitture, molto analoghe a quelle della chiesa, si compendiano in una grande fascia a colori a guisa di fregio di un cornicione che gira tutto intorno all'ampia sala, e da cui pendono grandi festoni di fiori e di frutta con nastri ondeggianti ai lati e cartelle con motti religiosi. Pochi medaglioni decorano alle estremità della sala il fregio del cornicione e le lunette fiancheggianti il dipinto del Montorfano offrono in vista profeti con filatterii, mentre le tre sovrastanti al dipinto di Leonardo da Vinci vanno ornate su un fondo scuro di grandi corone a fiori ed a frutta contenenti stemmi sforzeschi e le iniziali di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este.[1]

Ed ora, per quanto concerne le decorazioni ornamentali del piedicroce, consistenti in un cornicione nel cui fregio vennero posti dall'artista intrecci geometrici a losanghe e rosoncini a colori diversi raffiguranti quasi decorazioni di dischi marmorei colorati e variopinti, non è chi non veda com'essi si colleghino siffattamente colla dipintura delle pareti del Cenacolo nella sua parte superiore, e nel tempo stesso colle lesene a rosoncini colorati della facciata di Vigano Certosino e della porta grande od atrio della Certosa di Pavia, da lasciar chiaramente intravedere in tutte queste opere la mano di un unico artista.

Ad accrescere la rassomiglianza fra questa decorazione ad affresco del piedicroce e quella della sala del Cenacolo, osservisi come identici alle palmette che decorano le cinque vôlte a spicchi superiormente al Cenacolo sieno i fiorami a palmetta che girano tutt'intorno ai rosoni delle singole campate.

Stanno inclusi in quei rosoni e spiccano sopra un fondo scuro un pontefice domenicano che rassembrerebbe Innocenzo V (1276), Sant'Agnese di Montepulciano, Santa Margherita d'Ipri e Sant'Apollonia. Nella prima campata verso la porta vediamo un cardinale volto di profilo ed altro pontefice (Benedetto XI?) dell'ordine dei predicatori.

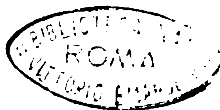
Ora, anche per questi medaglioni grande oltremodo è l'affinità tecnica del modo con cui sono dipinti e la gamma dei colori con quelli che figurano nel fregio del cornicione della sala del Cenacolo alle estremità della sala, nei quali sono effigiati la Beata Margherita, *filia regis Ungarie,* e la Beata Sibillina di Pavia, con la Beata Agnese d'Ungheria, in vicinanza del Cenacolo, e il Beato Giovanni da Vercelli generale dell'ordine, di fianco ed a destra del grande dipinto della *Crocifissione* del Montorfano.

Aggiungasi che nel largo bordo che circonda questi medaglioni, con santi al disopra delle arcate delle navate laterali ravvisiamo di bel nuovo quei rosoncini a colori diversi che raffigurano quasi tarsie di dischi a marmi variopinti.

È questo motivo ornamentale la caratteristica tipica, la vera pietra di paragone di quel frescante esimio della fine del XV secolo e dei primi anni del XVI che fu Bernardino De Rossi, di San Colombano presso Pavia.

Non conosciamo anzi dipinti del De Rossi in cui non figuri sotto qualche forma quell'ornamentazione a dischi colorati, e così senza citare gli esempi che tutti ebbero sott'occhi delle lesene della porta grande della Certosa di Pavia dipinta nel 1508, e di quelle della facciata di Vigano Certosino del 1511, dischi ornamentali a colore e medaglioni presentano a profusione le cappelle esterne del muro di cinta della Certosa stessa, e la chiesetta tutta

[1] Veggasi la monografia « Note epigrafiche ed artistiche intorno alla sala del Cenacolo » pubblicata a p. 414 e seguenti dell'*Archivio Storico Lombardo,* 2° fascicolo, 1892.



dipinta a fresco dal De Rossi in Pavia nell'attuale locale del Seminario, già monastero di Teodote, di cui scrisse a lungo Defendente Sacchi.

E benchè in genere nell'architettura e nella decorazione del Rinascimento tornassero graditi in arte tondi, scolpiti o meno, nelle lesene o sui basamenti delle colonne, nessun artista fece mai sì costante e copioso uso di quel motivo ornamentale quanto il De Rossi nei propri dipinti.

Una fila di tali dischi, ma di piccole proporzioni, ed a colori diversi, fra cui predominano il rosso, il giallo e l'azzurro, scorgiamo pure nella modanatura superiore del cornicione dipinto a fresco tutto intorno alla sala del Cenacolo.

Quel cornicione, che corre in alto lungo le due pareti della sala lunga braccia milanesi 59 e larga 14, va ripartito in dieci zone da pilastrini aventi nel mezzo un riquadro a colori, ma è nel fregio più propriamente che si ripetono quegli intrecci a colori che si appalesano analoghi in tutto agli intrecci consimili del piedicroce delle Grazie.

Di quei dieci riparti, cinque appaiono composti a losanghe d'un fondo giallo con rosette di color azzurro e verde sulla destra del rosone centrale di cadaun riparto, e d'un fondo verde con palloncini rossi invece sul lato sinistro.

Gli altri cinque riparti alternantisi con essi constano invece di rombi ottenuti con fasci di asticelle biancastre spiccanti sopra un fondo rossastro a destra del rosone centrale e verde a sinistra, aventi non so qual carattere dell'arte moresca.

Dai nove pilastrini intermedii pendono poi simmetricamente, in modo da occupare tutto lo spazio d'ogni singolo riparto, dieci festoni di fiori e più di frutta fasciati nel punto di mezzo e ai lati da specie di stuoie a vimini contesti d'un color gialliccio, e a rendere più gaia siffatta ornamentazione grandi nastri rossi svolazzano in basso ed ai lati d'ogni singolo festone, ed altro nastro rosso si leva dal mezzo del festone e ondeggia in due capi al disopra di esso. Al punto d'intersezione dei varii festoni scendono da ultimo, appese a funicelle, cartelle rettangolari con orecchiette ai lati, della consueta forma prediletta agli artisti del Rinascimento, portanti con eleganti caratteri tondi a lettere incluse motti appropriati alla destinazione della sala, quali: *Comedite amici, His contenti sumus, Comede quod sufficit tibi,* oppure sentenze di carattere religioso, quali: *Manducamus et evangelizemus, Sint vobis omnia comunia,* ecc. [1]

Ora, se l'intonazione di colori e il genere d'ornamentazione a dischetti e fascie intrecciantesi si confà in tutto al genere di decorazione in cui eccelleva il De Rossi, anche i festoni coi rossi nastri ondeggianti rilevano parimenti la sua mano e formano essi infatti, intralciati con vaghi puttini di mezzo, portanti attrezzi chiesastici, un gaio ornamento dell'archivolto della porta grande od atrio della Certosa di Pavia.

In questa decorazione della sala del Cenacolo che è opera di minor pretesa e compiuta dal De Rossi ben undici anni prima della dipintura dell'atrio della Certosa e quattordici innanzi dell'affresco di Vigano Certosino, non abbiamo puttini e quella ricchezza di motivi artistici per cui si fanno notare quelle due opere d'arte, ma, come si è osservato, il garbo e l'intonazione dei colori serbano pur sempre le eguali doti di quell'insigne artista.

Una questione più grave è quella se a Bernardino De Rossi, o non piuttosto allo stesso Leonardo da Vinci, siano da attribuirsi le corone di fronde e frutta con legacci ad intervalli che osservansi nelle lunette al disopra del dipinto del Cenacolo, e nel cui mezzo spiccano sopra un fondo scuro grandi targhe sforzesche terminanti a punta, colle iniziali ai lati ricordanti il duca Lodovico Maria Sforza e la di lui consorte Beatrice Estense.

Quest'ultima circostanza lascerebbe arguire che quelle lunette siano state eseguite col Cenacolo, prima del gennaio 1497, in cui Beatrice d'Este venne a morte, e poichè sì le corone quanto e più specialmente gli stemmi si appalesano dipinti coll'egual sistema dell'olio assottigliato preventivamente cogli alambicchi e impresso poi sull'intonaco a muro che

[1] Veggansi quei motti nella monografia citata.

Leonardo adottò pel dipinto del Cenacolo, è a quest'ultimo artista, e non al De Rossi, che ascriveremmo l'esecuzione di quelle lunette, suffragati in ciò dalla ferma convinzione del pittore Stefano Barezzi, insigne restauratore di quell'affresco.

Premesso che nessuna concordanza di disegno ed intonazione di colorito avvi fra queste corone, d'una tinta monocroma piuttosto cupa, coi festoni dai gai colori e dai lunghi nastri rossi ondeggianti delle pareti laterali al Cenacolo, noteranno gli intelligenti che la perizia e la finezza con cui sono condotte a fine le singole foglie e più le frutta delle corone di quelle lunette sono tali da far ravvisare in esse chiaramente la mano dell'insigne maestro della *Cena*.

Ove tale attribuzione venga accettata dal giudizio degli intelligenti, due conseguenze ne scaturiscono di qualche importanza, e cioè l'esclusione di Leonardo da Vinci dall'esecuzione dei dipinti a fresco, venuti in luce recentemente nella saletta negra del Castello di Porta Giovia, e la presumibile attribuzione invece all'esimio artista di una Madonna col divino infante in braccio, in mezzo ad una corona di fronde e frutta, che ammirasi in un locale a terreno sotto l'antica cella del priore alla Certosa di Pavia.

Senza qui entrare nel merito della prima di tali questioni per quanto concerne i puttini grassocci e tali che ricorderebbero piuttosto la mano di Callisto Piazza da Lodi, anzichè quella di Leonardo, notiamo che le fronde di fiori e frutta incrociantesi e formanti corona nel mezzo della saletta negra del Castello, si differenziano affatto da quelle delle corone cogli stemmi nelle lunette della sala del Cenacolo.

Quelli della saletta nera sono infatti a fiori, foglie e frutta dipinti con certa spigliatezza ed una viva intonazione di colorito, quali vediamo a modo d'esempio nelle lesene dell'Incoronata di Lodi e nella chiesa di San Maurizio o Monastero maggiore in Milano, mentre invece monocrome, come notammo, e cioè d'una tinta cupa ed uniforme, ma d'una esecuzione oltremodo accurata sono le corone figuranti nelle lunette sopra il Cenacolo.

Identica invece in tutto a queste ultime e per la intonazione del colorito e per la tecnica e perizia d'esecuziòne ò la corona intorno alla Madonna col divino infante nel citato locale sotto le camere dell'antico priorato alla Certosa di Pavia.

Quel dipinto trovasi al disopra di una porticina conducente ai locali destinati ad uso di dispensa e barberìa, che non sono oggidì visibili dal pubblico che visita il chiostro, ed è di tanta eccellenza da venir giudicato da persone competenti come la miglior opera pittorica dell'insigne Certosa.

La Vergine-madre, d'un tipo soavemente espressivo e castigato, tiene con la sinistra mano il suo divin figlio e legge intanto il libro delle Sacre Scritture che sorregge con la destra. Disegno, colore, le parti di nudo e i panneggiamenti, tutto vi è eseguito con somma accuratezza, cosicchè il dipinto fu sin qui tenuto come opera egregia del Borgognone.

Senonchè, come si disse, la rassomiglianza fra la corona che circonda l'affresco, con due grandi nastri rossi svolazzanti superiormente, e le corone consimili della sala del Cenacolo è sì grande, e vi sono d'altronde pregi così singolari e nella composizione e nell'esecuzione del dipinto, che non è possibile sottrarsi al dubbio che l'ugual artista che operò nella sala del Cenacolo e condusse a fine le lunette colle corone intorno agli stemmi ducali non abbia eseguito egli stesso, d'incarico dei padri Certosini, quel vaghissimo affresco.

Avvertasi qui che ove, non a Leonardo, ma allo stesso Bernardino De Rossi, avessimo ragione di ascrivere anche quelle lunette di carattere decorativo insieme al cornicione, ai medaglioni ed ai festoni della sala del Cenacolo, la supposizione che anche questa Madonna col divino infante sia ad esso ascrivibile troverebbe la sua conferma nella circostanza che dal manoscritto del padre Matteo Valerio risulta come di mano di Bernardino De Rossi siano certe figure da lui eseguite l'anno 1494 nella camera superiore del priore del chiostro.

Ora, i dipinti con queste figure di Bernardino De Rossi, pittore in Pavia, come lo designa il Valerio, sussistono tuttora in quella camera superiore, [1] già ad uso del priore, ma se essi ci danno agio per attribuire al De Rossi la parte figurativa del piedicroce delle Grazie e le aggiunzioni al Cenacolo del Montorfano, non ci recano invece alcun lume per definire la questione se a lui pure vadano ascritte le lunette con corone, e la corona con la Vergine nel locale di cui dicemmo della Certosa, opere egregie entrambe per le quali la presunzione sta tuttora in favore dello stesso Leonardo da Vinci.

Constano questi dipinti del De Rossi alla Certosa in due affreschi di due metri circa d'altezza per un metro di larghezza, posti nel mezzo delle due pareti maggiori della camera con vôlta a crociera e nervature rotonde destinata originariamente a sede del priore, prima che i locali del priorato venissero trasportati verso la fronte del chiostro, ov'è l'attuale abitazione dell'ispettore incaricato della custodia del monumento.

In una di quelle pitture a fresco vediamo riprodotta la scena del Cristo crocifisso fra la madre Maria e l'apostolo prediletto Giovanni; Maddalena, penitente in ispecial onore presso i Certosini, abbraccia lacrimosa il tronco della croce, la quale sfonda su un paesaggio lontano con una torre a merlatura coperta in ricordanza delle mura di Gerusalemme.

Nell'altro affresco che gli sta di faccia scorgiamo dipinto con certa sicurezza d'esecuzione e in ispecial modo con una forte intonazione di colorito la Vergine in trono col divino figlio in braccio, ai cui fianchi stanno a destra dell'osservatore San Girolamo intento alla lettura di un sacro libro e a sinistra San Giovanni egregiamente dipinto. Davanti alla Vergine e al celeste Bambino si prostra poi in atto di espansiva adorazione pel suo mistico matrimonio Santa Caterina da Siena, il cui vestito domenicano dai toni bianchi e neri spicca con un singolare impasto e tale vigoria di tinte, quali solo seppe raggiungere da noi coll'affresco quell'insigne pittore che fu Bernardino De Rossi.

Benchè si abbia ragione di credere che a questo valente frescante sia pure ascrivibile la decorazione tutta quanta di questa sala a crociera del priore con un crisma radiante e il monogramma del Cristo nella serraglia di mezzo e leggiadre fascie a colori lungo le diverse modanature, il documento che abbiamo citato del padre Matteo Valerio non assegna a Bernardino De Rossi che le figure dei due dipinti testè accennati, le quali sarebbero state da lui eseguite nel 1494. [2]

Comunque sia, ciò può bastare, in uno studio basato unicamente sui raffronti, per attribuire a Bernardino De Rossi le pitture che, come questa della Certosa, si fanno notare a prima vista per uno speciale impasto d'intonaco e di colorito che acquista una singolar tempra e un carattere veramente personale nelle tonalità bianche e nere degli abiti dei Domenicani e in quelli interamente bianchi dei Certosini.

Dato pur anche che questi affreschi della Certosa risalgano al 1494, Bernardino De Rossi si tenne sì strettamente fedele a quel suo individuale modo di dipingere che, pur negli affreschi della porta grande od atrio della Certosa stessa del 1508, non men che in quelli più mirabili ancora di Vigano Certosino del 1511, una delle sue caratteristiche più

[1] Felice Calvi, nella sua opera sui maestri lombardi, già aveva fatto menzione di queste pitture a p. 264 del vol. II nel modo seguente:

« Nell'anno 1494 e 95, il pittore prediletto del monastero della Certosa Ambrogio da Fossano era occupato per lavori in San Satiro di Milano ed altrove, onde quel priore, desiderando di far ornare la sua camera, invitava a ciò da Pavia Bernardino De Rossi, che pare subingredisse al Fossano, di cui forse fu allievo. Faceva allora nelle stanze del priore alcune figure *delle quali ignoriamo il significato.*

[2] Ecco la testuale annotazione quale risulta dai registri del priore Valerio:

« 1494. M.° Bernardino de Rossi, pittore in Pavia, ha fatto certe figure nella camera superiore del padre Priore, l'anno 1494 ». (In altra annotazione s'accennerebbe invece sulle generali agli anni 1495-96 e 97).

Si fa menzione pure in quei registri di avere il De Rossi dipinto nel chiostro grande una passione di Nostro Signore, e nel colloquio un'altra passione, dipinti che ora più non vi si ravvisano.



S. Tomaso d'Aquino — S. Pietro martire — Vescovo — Duca Lodovico il Moro — Figlio Massimiliano (aggiunzione di Leonardo)

S. Domenico

B. Bartolomeo Vicentino

S. Caterina da Siena — B. Elisabetta d'Ungheria — Beata domenicana — Beatrice d'Este — Figlio Francesco (aggiunzione di Leonardo)

SCHIZZO ILLUSTRATIVO

DELLE FIGURE CHE RISULTEREBBERO AGGIUNTE DA BERNARDINO DE ROSSI E DA LEONARDO DA VINCI ALLA « CROCIFISSIONE » DEL MONTORFANO NELLA SALA DEL CENACOLO

perspicue è precisamente quella dei toni bianchi e neri condotti a fine con una perfezione veramente mirabile.

Ora, una tal nota individuale si appalesa siffattamente anche nelle figure dei santi domenicani che ornano i pilastri delle navate delle Grazie, che non è possibile esimersi dall'ascrivere alla mano di Bernardino De Rossi anche quelle egregie pitture a fresco, per poco che si abbiano presenti le altre rassomiglianze già notate nella parte decorativa del piedicroce di detta chiesa e della sala del Cenacolo.

Quei santi raffigurati, quale in atto di leggere, quale orante col giglio emblematico dell'ordine, o col crocifisso fra mani e la palma del martirio, quale infine, come San Pietro Martire, col coltello che gli spacca il cranio, o come altro domenicano con un pugnale nel petto e larga ferita nel viso, — sono dipinti con tanta correttezza di disegno e maestria di colorito che allo stesso Borgognone se ne darebbe il merito, se, come mostrammo, l'analogia fra quelle pitture e le altre meglio note e di sicura attribuzione al De Rossi non rivelassero l'autore in quest'ultimo artista, che del resto vuolsi dai più fosse suo scolaro diretto.

Ed è questa speciale sua valentia nel ritrarre con tanta sapienza di colore le tonalità bianche e nere degli abiti domenicani che ne fa arditi nell'attribuire a questo insigne pittore pavese anche le aggiunzioni di ben otto figure dell'ordine domenicano a' piedi del grandioso dipinto di Donato da Montorfano del 1495.

Chi guarda infatti con qualche attenzione questa pittura a fresco del Montorfano non può a meno di notar tosto la differenza fra le molte figure raggruppate intorno al Cristo crocifisso in mezzo ai due ladroni, tutte d'un'intonazione chiara e col sistema d'un semplice affresco senza grande consistenza, e le figure dei frati domenicani e di tre domenicane sulla prima linea del quadro, dipinte a fresco esse pure, ma con quelle tonalità bianche e nere già notate nei santi del piedicroce e negli affreschi della sala del priore in Pavia e della facciata di Vigano Certosino, e così con una specie di smalto d'assai superiore sotto il rispetto tecnico al modo di dipingere a fresco di Donato da Montorfano.

Non è qui il caso di estenderci sulla descrizione di questa *Crocifissione* del Montorfano che, per la sua data sicura del 1495, e per l'ampiezza e l'accuratezza della composizione, costituisce una delle opere pittoriche di maggior vaglia della vecchia scuola lombarda. Lo stesso Bernardino Luino e Gaudenzio Ferrari, dipingendo entrambi l'egual soggetto, poco poterono aggiungere, sotto rispetti diversi, a questo pregevole affresco, e il dipinto è tuttora assai osservato e lodato altresì anche dai molti visitatori del Cenacolo vinciano. [1]

Il Cristo crocifisso, avente ai lati quattro angeli ploranti, campeggia nel mezzo del quadro a molta altezza dalle persone che assistono al doloroso spettacolo. Molto elevate sono parimente le croci su cui stanno legati saldamente alle braccia, non crocifissi, i due ladroni; quello a sinistra in atto calmo e rassegnato, mentre un angelo ne raccoglie l'anima sotto forma d'un fantolino e la porge al cielo; l'altro a destra, con espressione accigliata, avente al disopra un demonio che sta per strappargli l'ultimo respiro.

Parecchi soldati a cavallo si trattengono ai piedi della croce in atteggiamenti fieri e burbanzosi per lo più, fatta eccezione d'uno di essi a sinistra su una cavalcatura bianca riccamente bardata di rosso, il quale giunge invece le mani in orazione, tantochè riesce facile il ravvisare in esso il pio centurione.

Più ricca è la bardatura, rossa parimenti, di altro cavaliere che sta sulla destra di

[1] L'abate Malvezzi che ripulì nel 1872 questo affresco invaso tutto quanto dal nitro al punto da riescire irreconoscibile, dice che la composizione del Montorfano è ben intesa e ricca; le teste sono piene d'espressione; vi hanno dei bei gruppi e il nudo è ben trattato. Conclude affermando che sarebbe un dipinto lodevolissimo senza il terribile confronto del *Cenacolo*. Quanto al Ticozzi, asserisce che non ebbe il Montorfano nè la dottrina, nè lo squisito gusto, nè le belle forme del suo troppo grande emulo, ma seppe dare ai volti ed alle mosse maggior verità, bellezza ed espressione che non costumavasi dai suoi contemporanei, e mostrò pure di conoscere la prospettiva e l'architettura.

fronte al pio centurione, e una vera singolarità del dipinto si appalesa l'avere il Montorfano dato rilievo collo stucco alle parti in maggior sporgenza dell'affresco, quali gli elmi dei militi, i frontali e i finimenti dei cavalli ed altri dettagli.

Lance ed armi di foggia diversa si levano al disopra di quegli armati, e ondeggiano all'aria, fra gli strumenti del supplizio, alcune banderuole col motto S. P. Q. R. e l'effigie dello scorpione. Accanto ed a sinistra della croce Longino tien ritta l'asta colla spugna per umettare le labbra del Cristo morente, e Maddalena, sparse le treccie dietro la persona ed avvolta in ampia veste, abbraccia lagrimante il tronco della croce, ai cui piedi riprodusse il Montorfano, secondo le strette regole iconografiche, il teschio accanto ad una pietra su cui sta scritto il nome suo e la data della pittura.

È a sinistra del riguardante che si affaccia il gruppo delle pie donne che sorreggono la Madre desolata, la quale, aprendo le braccia in segno di profondo accasciamento, sta per cader svenuta quasi davanti all'orrendo spettacolo.

Dal lato opposto Giovanni, l'apostolo prediletto, mesto in volto ma rassegnato, incrocia le mani, ed è questa figura, egregiamente drappeggiata, una delle migliori dell'intera composizione, nella quale vien rappresentato vicinissimo a Giovanni l'episodio dei soldati che, giuocando ai dadi, si disputano le vesti del Redentore.

Un paesaggio montuoso ai lati e la città di Gerusalemme raffigurata colle forme più note dei castelli sforzeschi e qualche decorazione nello stile del Rinascimento, formano lo sfondo del dipinto, che si appalesa e vien giudicata nel suo complesso opera pittorica di pregio e degna di considerazione.

La gamma del colorito si fonda sulla terna del rosso, verde e giallo, e così rosse sono le vesti di qualcuno degli angeli e di due delle bandiere, e d'una tinta rossastra i giustacuori di alcuni guerrieri e le vesti del Redentore presso i giuocatori ai dadi, mentre verdi appaiono la sopravveste dell'angelo di destra, i mantelli di taluni dei soldati e il manto dell' apostolo San Giovanni che spicca egregiamente sulle di lui vesti d'un'intonazione giallastra.

Di questa gamma chiara risultano parimenti altre due delle bandiere, le tre croci, molti corpetti dei soldati e fra gli altri quello di Longino.

A rendere più vivace il dipinto non mancano tonalità affatto bianche, e così d'un bianco latteo sono i mantelli dei cavalli sul davanti della scena, ma salta tosto agli occhi la notevole differenza fra quelle tinte candide lattiginose e lo smalto bianco con fini e delicate velature delle vesti dei due frati domenicani genuflessi davanti alla croce, e degli altri tre per parte, uomini e donne, ritti in piedi dietro alle figure del duca Lodovico inginocchiato a sinistra col figlio Massimiliano e della duchessa Beatrice d'Este ginocchioni dal lato opposto col figlio Francesco.

È dunque meramente sopra un criterio tecnico, ma facilmente riconoscibile, e cioè sulla differenza dello smalto pittorico dell'affresco e della esecuzione tecnica dei dipinti, che si basa l'osservazione fatta, che non già al Montorfano, ma sibbene ad altro pittore, e, ad avviso nostro, a Bernardino De Rossi vadano ascritte le otto figure di frati e santi domenicani aggiunti all'affresco della *Crocifissione,* evidentemente qualche anno dopo che il dipinto fosse in ogni sua parte ultimato.

E aggiungasi che, esaminando con attenzione quelle figure aggiunte, si può rilevare come lo speciale intonaco su cui furono dipinte lasci trasparire tutto intorno agli orli la linea di demarcazione della sottostante pittura a fresco del Montorfano, circostanza questa pure di non lieve peso per la sicura constatazione di quella sovrapposizione.

Quale possa essere stato il movente di sì strana determinazione sarebbe riescito difficile l'arguirlo quando non sapessimo dalla cronaca redatta dal padre Gerolamo Gattico verso il 1600 di tutto quanto concerneva il convento di Santa Maria delle Grazie, che fu lo stesso duca Lodovico Sforza che ordinò a Leonardo da Vinci rappresentasse ai fianchi della Gerusalemme *(Crocifissione)* del Montorfano il duca e la duchessa che ancor si vedevano ai suoi

tempi, e che, soggiunge il Gattico, si sono infracidite per essere dipinte ad olio, e l'olio non si conserva in pitture fatte sopra muri e pietre. E non si perita di far osservare che Leonardo ciò fece *contro suo volere,* perchè così onninamente volle il duca.

Il padre Gattico tace circa l'epoca e la spinta, per così dire, a tale ingiunzione del duca, ma quando si pensi al grande dolore da Lodovico il Moro provato per la immatura perdita della consorte Beatrice d'Este nel gennaio 1497, e alle molte dimostrazioni di affetto e tenera ricordanza che volle espresse in mille modi per eternare quasi con la sua la memoria della diletta sua compagna, non esiteremmo ad ascrivere tale suo imperioso volere all'anno 1497, verso il qual tempo per l'appunto il Bernardino De Rossi poteva trovarsi in Milano dopo aver compiuto i dipinti ordinatigli nella cella del priore alla Certosa di Pavia.

Senonchè, in qual modo avrebbe potuto l'insigne Leonardo dipingere ad olio le figure ducali sovrapponendole al dipinto già precedentemente fatto dal Montorfano, senza predisporvi quello speciale intonaco su cui imprimere, per così dire, i colori ad olio passati all'alambicco, e far spiccare le sue figure non già sull'intonazione chiaro-verdastra del Montorfano, ma su un fondo scuro quale poteva essere dato dalle cappe nere dei domenicani?

Di qui la necessità di alterare in qualche modo l'originaria pittura di Donato da Montorfano, e l'espediente adottato di mascherare quasi tale sconcio artistico coll'aggiunzione ai lati estremi di due gruppi: di domenicane del terz'ordine a destra, fra cui Santa Caterina da Siena col cuore e il giglio fra mani, Sant'Isabella d'Ungheria col libro e la corona regale sovrappostavi, ed altra santa mal determinabile dietro, e di tre domenicani a sinistra, e cioè San Pietro martire, San Tommaso d'Aquino ed altro santo vescovo dell'ordine.

E poichè quelle due triadi estreme di santi domenicani apparivano mal collegate fra di loro, riescendo già per sè un evidente anacronismo col sottostante dipinto, parve saggio partito al pittore di giustificare meglio la loro presenza col far porre ginocchioni, sul davanti del quadro, in atto di adorazione i due santi primarii dell'ordine domenicano, e cioè lo stesso San Domenico a sinistra e il padre Bartolomeo da Vicenza a destra.

Ora, per quanto concerne i due gruppi laterali, una prova evidente che essi furono aggiunti al dipinto del Montorfano solo dopo che fu ordinata dal duca a Leonardo la pittura ad olio del ritratto suo e della duchessa Beatrice coi figli, si ha nel fatto che tanto Santa Caterina da Siena a destra, quanto San Pietro martire, col coltello nel capo, a sinistra protendono il braccio e appoggiano rispettivamente la mano in atto di presentazione ed esortazione sulla spalla della duchessa e del duca, nel quale atteggiamento rimane escluso potessero quei due santi venir raffigurati, quando non dovessero essere apposte al dipinto le persone ducali.

Più singolare, a primo aspetto, è l'aggiunzione simmetrica di quei due santi domenicani inginocchiati sul davanti ed aventi entrambi ai piedi un tempietto di stile bramantesco, lo che serve nell'iconografia cristiana per dipingere santi fondatori di ordini religiosi.

Ora, per quel che riflette l'ordine domenicano per cui fu detto con certa asseveranza *nunquam reformatus quia nunquam deformatus,* non saprebbesi a tutta prima spiegare come, avendo San Domenico stesso fondato tanto l'ordine dei domenicani quanto quello delle domenicane e la corporazione del terzo ordine, vi possa essere aggiunto altro santo domenicano, con la casetta dell'ordine ai piedi, lo che diede luogo ultimamente a speciali indagini da parte di studiosi dell'insigne ordine dei predicatori.

Va però tenuto presente che tale rappresentazione di due santi fondatori dello stesso ordine domenicano risale al 1497, e così all'epoca di poco susseguente all'istituzione in Milano della congregazione di Santa Corona, colla quale fondazione ricordavasi in ispecial modo la divozione della Sacra Spina che frate Bartolomeo Breganza, vicentino, il quale aveva ricevuto l'abito domenicano dalle mani stesse di San Domenico, aveva istituito in Vicenza dopo essere stato cacciato in esiglio a Parigi dal tiranno Ezzelino.

Oltre questa fondazione, aveva frate Bartolomeo istituito in Bologna, col Beato da Schio, l'ordine dei frati gaudenti di Santa Maria Madre di Dio, — e poichè in Milano era viva

la sua memoria e il culto di Santa Corona, tantochè una immagine del beato Bartolomeo vicentino fu dipinta verso il 1480 sui pilastri della distrutta chiesa della Rosa, [1] — appare pienamente naturale che nel dipinto della *Crocifissione* la sua effigie sia stata posta in alto onore vicino a San Domenico quasi con-fondatore dello stesso ordine domenicano, dal pittore che faceva le aggiunzioni di cui discorriamo, al grandioso affresco di Donato da Montorfano.

Se le due triadi di frati e di monache domenicane a sinistra ed a destra di questo dipinto della *Crocifissione,* e così le due figure genuflesse di San Domenico e San Bartolomeo vicentino, sfidarono egregiamente le ingiurie del tempo e si addimostrano anzi, come è tuttora visibile, d'uno smalto ammirabile quale solo si osserva negli affreschi di Bernardino De Rossi e che, specialmente nelle tonalità bianche, conserva inalterate fino le più minute velature, guaste al punto da riescire irreconoscibili sono invece le due figure inginocchiate di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este coi figli Massimiliano e Francesco.

V' ha chi attribuisce il totale deperimento di quei ritratti all'ultimo restauro stato fatto della pittura del Montorfano, ma più probabilmente è esso dovuto all'egual causa per cui può dirsi omai perduto per l'arte, salvochè nelle molteplici sue riproduzioni, l'affresco del Cenacolo, e cioè all'essere state quelle figure iconiche, come la *Cena,* dipinte da Leonardo ad olio anzichè a buon fresco.

Giuseppe Bossi però mal sapeva rassegnarsi ad attribuire al divino Leonardo quei ritratti ducali che gli parevano di scadente disegno ed esecuzione, [2] e nella sua voluminosa opera sul Cenacolo espresse l'avviso che il da Vinci o li facesse eseguire da qualche suo discepolo, o li trascurasse assai, lo che darebbe spiegazione della frase usata dal padre Gattico che li avesse dipinti *contro suo volere.*

Più innanzi il Bossi stesso, senza avvertire menomamente la dissimiglianza già notata fra l'affresco della *Crocifissione* propriamente detta e le figure dei domenicani aggiuntevi solo come sfondo alle persone ducali, manifestò l'avviso che anche quei ritratti fossero di mano del Montorfano stesso, e perchè gli parvero d'accordo con la composizione generale e collo stile del dipinto, e perchè negli abiti ducali fu impiegato l'oro col mordente, e perchè infine dove il colore è scomparso del tutto vedesi trasparire chiaramente l'intonaco generale della pittura, fatto con sola calce, senza altra preparazione o mistura, e così in modo diverso da quello usato da Leonardo.

Aggiunse anzi, a spiegazione dell'essere i ritratti fatti ad olio anzichè a fresco come tutto il resto, che Donato da Montorfano sarebbe stato a ciò costretto dall'essere quello il solo genere che concede quel maggior agio di comodo e tempo che dal dipingere a fresco si può ottenere.

Senonchè, ben lungi dall'accordarsi col carattere generale e collo stile dell'affresco del Montorfano, vedemmo già come discordino invece da esso, per l'anacronismo dei nuovi personaggi introdottivi e per la diversa tecnica della pittura, sì i frati domenicani e le domenicane sul davanti del quadro quanto e più i ritratti ducali che quei monaci presentano quasi al Cristo crocifisso, — e specioso affatto è il motivo addotto che lo stesso Montorfano siasi indotto a valersi della pittura ad olio sull'intonaco a muro, per aver maggior agio di condurre a fine i ritratti dal vero.

[1] Quel dipinto a fresco, coll'effigie del Beato fra Bartolomeo vicentino, che fu ascritto da Felice Calvi al Montorfano, ma che apparirebbe piuttosto opera di mano di Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, ci fu fortunatamente conservato e ammirasi ora sotto il portico della Biblioteca Ambrosiana nel cortile cui si accede da Piazza della Borsa.

L'iscrizione che si legge in basso è la seguente: R^mi DIVIQVE PRÆSVLIS BARTHO | LOMEI VI | n CENTINI CON | VENTVS DOMINICE CORONE | FVNDATORIS INSIGNIS ME | MORIA POSITA EST.

[2] Così s'esprime testualmente il Bossi a tale riguardo: « Non so risolvermi a credere di mano di tant'uomo qual'era Leonardo un lavoro dozzinale (i ritratti ducali ad olio) che, per niun lato dell'arte è superiore a quanto si faceva dai suoi contemporanei ».

Quanto poi all'intravedersi sotto le traccie delle figure ducali l'intonaco generale delle pitture, già notammo che fu appunto per includere quelle persone nel dipinto che vennero più tardi, ad opera presumibilmente di Bernardino De Rossi, aggiunte le due triadi di frati e monache domenicane, sul cui fresco intonaco poterono poi essere dipinte ad olio, previo l'assottigliamento cogli alambicchi, i ritratti di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este coi figli loro.

Che se, ad ogni modo, si dovesse escludere l'intervento del da Vinci in quelle due figure genuflesse pel motivo addotto che « vedesi nei panneggiamenti impiegato l'oro puro col mordente contro il sistema di Leonardo, il quale voleva invece che l'oro s'imitasse, come ogni altra cosa, coi colori », non sarebbe in tal caso a Donato da Montorfano che andrebbero assegnate quelle pitture aggiunte all'originario dipinto, ma sibbene allo stesso Bernardino De Rossi che di dorature col mordente fece uso largamente nelle pitture della cappella di Teodote nel seminario di Pavia, con un sistema speciale d'intonaco e colorito, massime nei dipinti della vôlta che molto si avvicina a quello stesso di Leonardo.

E notisi che, a suffragare maggiormente tale presunzione, starebbe il fatto che le figure genuflesse del duca e della duchessa, e più quelle dei figli loro avvolti tuttora in fascie, ma coi ginocchi piegati, si avvicinano in ogni particolare a quelle che dipinse altro insigne artefice pavese, il Bernardino De Conti, con cui il De Rossi deve aver operato insieme, nella celebre pala proveniente da Sant'Ambrogio ad Nemus ed ora nella Pinacoteca della Braidense, già ascritta in passato a Bernardo Zenale.

Senonchè, quando si rifletta che mentre si comprende benissimo come il duca, coll'avvenuta morte nel 1497 dell'amata consorte, desiderando eternare, come aveva fatto col marmo, nella sala stessa del Cenacolo l'immagine sua e di Beatrice, ad altro artista non poteva rivolgersi che allo stesso Leonardo, il cui Cenacolo, allora appena appena ultimato, aveva riempito gli animi di tutti di meraviglia, — riescirebbe meno spiegabile la cosa pel De Rossi o pel Montorfano, e l'egual modo di dipingere usato da Leonardo nel Cenacolo e ripetuto per quelle due figure ne conferma sempre più in tale avviso, pur lasciando al De Rossi, dai fatti raffronti, la preparazione del dipinto coll'aggiunta dei monaci domenicani.

L'opera del De Rossi in queste sale del Cenacolo emergeva del resto da sè, oltrechè in quelle figure aggiunte, nei festoni ornamentali con quel sapore di Rinascimento che era ignoto affatto al Montorfano e nei medaglioni ornamentali del fregio, tanto analoghi a quelli delle Grazie.

Dell'epoca medesima dei dipinti del De Rossi nella sala del Cenacolo, e così del 1497, ravviseremmo pure la porta a sesto acuto con architrave e con modanature di terracotta, già murata e di recente aperta e restaurata, la quale metteva dal chiostro nella sala del Cenacolo.

Il padre Domenico Pino, nella sua storia del Cenacolo, del 1796, combattendo l'opinione che fosse quella originariamente la porta principale d'accesso al Cenacolo — giacchè fin dal 1503 consta avesse fatto eseguire il padre priore Silvestro da Pierio un lavatoio presso la porta principale già a quei tempi esistente lateralmente sotto il dipinto stesso del *Cenacolo* e che fu poi sgraziatamente aperta nel mezzo della parete e ingrandita nel 1652 con deturpazione del celebre dipinto leonardesco, — accenna come le pitture che adornano quella porticina a sesto acuto sieno più antiche forse di quelle stesse di Leonardo.

Tale giudizio non può però venir accettato dall'esame della bella pittura a fresco della Vergine che tiene a sè presso ritto in piedi il divino infante, giacchè quel dipinto non si appalesa anteriore, ma dell'epoca stessa delle pitture state eseguite da Bernardino De Rossi nella sala del Cenacolo, e che, da quanto puossi giudicare, si estendevano altresì ai medaglioni ed alle pitture ornamentali del chiostro maggiore attiguo al Cenacolo.

Hanno infatti le caratteristiche dei rosoni con santi del piedicroce delle Grazie e della sala del Cenacolo anche i medaglioni che s'intravedono oggidì trasparire dalle ripetute imbiancature di calce, e più specialmente gli affreschi intorno alla porta a sesto acuto colle vicine due finestre bifore dell'antica sala del Capitolo.

Quanto poi alla Madonna col bambino Gesù dipinta su fondo oscuro nella lunetta della porta a sesto acuto che immette dal chiostro nella sala del Cenacolo, premesso che, in mancanza di documenti non si ponno che avanzare semplici congetture, tutto indurrebbe ad attribuire a quell'insigne frescante della fine del XV secolo, che fu il pavese Bernardino De Rossi, anche quel bello affresco, ma non va taciuto che, come per la pittura della sala del Cenacolo, anche per questa del chiostro e della porta che serve di transito al refettorio l'opinione generale si era in passato che esse fossero ascrivibili al Montorfano.[1]

Solo non regge quest'opinione desunta da scritti di autori, come il Torre, d'assai posteriori all'epoca dei dipinti, alla stregua dell'osservazione e più specialmente del raffronto della pittura della *Crocifissione* che porta la data e la segnatura del Montorfano, coi festoni decorativi e i medaglioni della sala stessa del Cenacolo, e più poi colle belle immagini di santi domenicani dipinti a fresco sulle navate laterali delle Grazie.

Ora, per quel che concerne i festoni, tratteggiati e coloriti con sì nuovo senso d'arte, già, sulla fede del Lomazzo, erasi posto innanzi il nome di Stefano Scotto, che il Lomazzo dice, col Perugino, il maestro di Gaudenzio Ferrari, e che artisti diversi dei quali non giunse fino a noi il nome abbiano operato sui primordii nel tempio delle Grazie e nel vicino refettorio, ce lo attesta lo stesso padre Gattico, il quale avvertì che non indicava da parte sua che i più celebrati.

Nell'oscurità pertanto ed anzi nella assoluta mancanza di notizie intorno all'autore di questa gaia decorazione della sala del Cenacolo, sì discorde dal carattere melanconioso e piuttosto antiquato della pittura del Montorfano, non parrà troppo ardito se, in base ai minuti raffronti più sopra esposti, già si pose innanzi l'avviso che non già al Montorfano nè allo Scotto, ma sibbene a Bernardino De Rossi siano quegli affreschi da attribuirsi, e s'è spinto innanzi lo studio sino all'assegnare al De Rossi stesso le manifeste aggiunzioni degli otto santi domenicani a' piè della *Crocifissione.*

Non men che nei festoni, si appalesa chiaramente il De Rossi nei medaglioni con santi e sante dell'ordine dei predicatori dipinti nei fregi della sala, e che rispondono in tutto, dal raffronto, coi medaglioni consimili ultimamente venuti in luce nella sala del Cenacolo, coi molti medaglioni di egual fattura della Cappella già di Teodote nel seminario di Pavia, e cogli altri medaglioni visibili nella retrochiesa di San Maurizio in Milano, di cui si era fin qui cercato invano l'autore.

La soavità dei volti, la buona esecuzione dei dipinti e più che tutto quella speciale e gaia intonazione di colorito che era propria del De Rossi, fanno correre tosto al pensiero il nome di quell'artista, ed una circostanza, secondaria, se vuolsi, ma pure non da trascurarsi, ne confermerebbe l'attribuzione di quei medaglioni ornamentali della sala del Cenacolo a Bernardino De Rossi, ed è quella del vedersi dipinta fra le immagini più in vista, di fianco al celebrato Cenacolo, la Beata Sibillina di Pavia.

Fa quel medaglione simmetria all'altro di fronte coll'effigie della Beata Elisabetta d'Ungheria, che fu riprodotta altresì in quella sala, fra le tre sante domenicane ritte in piedi dietro la duchessa Beatrice d'Este, insieme a Santa Caterina da Siena e ad altra beata domenicana.

Ora, noi sappiamo che con special predilezione soleva Bernardino De Rossi riprodurre quella beata oriunda di Pavia, e così la vediamo effigiata con altre sante nella tavola di proprietà Bottigella in Pavia, già attribuita in passato al Borgognone ed ora dal Crowe e dal Cavalcaselle allo stesso Bernardino, e che venne descritta dal compianto C. Magenta nella sua opera sui Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia.

[1] Il Torre, nel suo *Ritratto di Milano,* così si esprime in proposito:

« Nello stesso refettorio Donato Montorfano dipinse nello sfondo, per servire di prospetto, la città di Gerusalemme e la Crocifissione del Salvatore, come ancora le figure sopra le finestre e porta del Capitolo e quelle antiche nel transito del secondo chiostro denominato il grande ».

Anche la tavola n. 38 comperata dal Museo di Torino, anni or sono in Pavia, e rappresentante il Battesimo di un convertito per opera di Sant'Ambrogio, alla presenza dei coniugi Matteo Bottigella e Bianca Visconte, quadro ascritto parimenti a Bernardino De Rossi, la moglie del Bottigella è assistita dalla Beata Sibillina, che volevasi convertita alla fede da quel santo vescovo.

Ed ora, per non estenderci maggiormente su uno studio che, come già osservammo, si basa precipuamente sull'osservazione e sui raffronti e attende tuttora il suffragio di qualche documento d'archivio, ci sia solo permesso d'osservare che l'intervento di Bernardino De Rossi nei dipinti decorativi della sala del Cenacolo non esce dai limiti di una naturale e logica supposizione quando si rifletta che quel pittore pavese era stato chiamato espressamente dal duca Lodovico sino dal 1490 per dipingere nel castello di Porta Giovia la sala della Balla. Sarà infatti il De Rossi stato agevolmente colà conosciuto da Leonardo da Vinci, che presiedeva a quei lavori e attendeva più specialmente alla sala della torre, cosicchè nessuna meraviglia reca il fatto che dallo stesso Leonardo possa essere stato proposto negli anni fra il 1495 e il 1497 per decorare di affreschi la sala del Cenacolo e il piedicroce delle Grazie, e poscia per predisporre, coll'aggiunzione dei santi domenicani alla *Crocifissione* del Montorfano, l'intonaco di fresca data su cui dipinse egli ad olio, d'ordine del Duca, i ritratti ducali.

Aggiungasi a tutto ciò che la ben nota rapidità e prontezza di Bernardino De Rossi nel condurre a fine gli affreschi, e di cui diede chiara prova nei dipinti di Vigano Certosino compiuti in meno di tre mesi, può essere stata altra delle cause che lo fece prediligere per quegli affreschi che tanto stavano a cuore al Duca e pei quali Leonardo più d'ogni altro sarà stato richiesto per la scelta dell'artista.

Infine, poichè fu da tutti sin qui rimarcata la differenza notevole fra la decorazione a festoni della sala del Cenacolo e fra gli egregi dipinti dei santi domenicani e degli affreschi testè venuti in luce nel piedicroce di Santa Maria delle Grazie, e il grandioso ma comune lavoro della *Crocifissione* che porta il nome e la segnatura di Donato da Montorfano, non parrà troppo azzardato questo studio di raffronto artistico che, ove sia convalidato dalle attestazioni dei più competenti artisti e studiosi, chiarirà una questione fin qui insoluta e renderà più viva e luminosa quella corona di merito e gloria che già cinge le tempia di quel valente frescante pavese che è Bernardino De Rossi.

Di lui ci rimane, monumento egregio dell'arte pittorica, la bella facciata a fresco di Vigano Certosino del 1511, che può dirsi senza ambagi la più bella pittura del Rinascimento lombardo dopo il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, ma ne è caro di vedere il suo nome avvicinato coi dipinti delle Grazie a quel sommo ingegno Vinciano, di cui non saranno mai dette bastevoli lodi e di cui il De Rossi ritrasse nei suoi affreschi la soave delicatezza dell'esecuzione, aggiungendovi, come frescante, un impasto meraviglioso di tinte e colori e uno smalto lucido e resistente alle ingiurie degli anni quale non fu mai da altri ottenuto o superato.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

GIOVAN FRANCESCO CAROTO

ALLA CORTE DI MONFERRATO

(COMMENTO AD UNA PAGINA DEL VASARI).



Il Vasari (edizione Milanesi, V, 280-291) narra estesamente la vita dei pittori veronesi Giovan Francesco Caroto o Carotto, nato nel 1470, e Giovanni di lui minor fratello. La natura quasi intima di certi particolari e la dichiarazione che fa lo scrittore (pag. 290) di essere stato in amichevoli relazioni con uno dei due fratelli, lasciano facilmente indovinare che i materiali per comporre quelle biografie furono somministrati dalla famiglia stessa dei Caroto. Questo ho pensato dover avvertire prima d'intraprendere l'esame delle poche linee scritte dal Vasari sul soggiorno che Giovan Francesco Caroto fece in Casale, presso il marchese di Monferrato.

In qual anno il Caroto si sia trasferito in Monferrato, nessuno sinora seppe indicare. Nel 1505 egli aveva preso moglie, ma scrive il Vasari, « avutone indi a non molto un figliuolo, ella si morì sopra parto, e così rimaso libero, si partì Giovan Francesco da Verona ». La firma di un suo fresco esistente in Verona ci palesa che nel 1508 il Caroto era tuttora in patria.

Noto di passaggio che sia il Zannandreis (*Vite dei pittori* ecc. *veronesi,* pag. 66), sia il Milanesi (pag. 280), riportarono erratamente la firma in discorso, la quale dev'esser letta così: « A. D. M . D . VIII . — . I. F. CAROTVS. FA. », come il signor Sgulmero ebbe la cortesia di verificare per me sul luogo. E dacchè ho citato questa soscrizione, aggiungerò che soltanto in essa ed in quella d'un quadro della Galleria Estense (« I. FRANCISCVS CHAROTVS MCCCCCI ») s'incontra la firma Giovan Francesco. In tutte le altre firme e nelle scritture notarili trovo costantemente il semplice prenome Francesco.

Allorchè lasciò la città natale, il nostro artista non venne direttamente a Casale, bensì « andossene a Milano, dove il signor Anton Maria Visconte, tiratoselo in casa, gli fece molte opere per ornamento delle sue case lavorare » (Vasari). Quali siano state le opere fatte dal Caroto in Lombardia per Anton Maria Visconti o per altri, e se alcune di esse si sieno conservate sino ai dì nostri, forse sapranno dirlo gli studiosi della storia dell'arte milanese. Ciò che dalle parole del Vasari risulta abbastanza chiaro, si è che quei lavori devono averlo trattenuto colà molto tempo, forse per più anni.

Se mi si chiedesse chi fosse questo Visconti, non saprei dare una risposta molto precisa e mi limiterei a supporre ch'egli sia quell'Anton Maria, figlio di Francesco e di Caterina Confalonieri, che alla morte del cugino Gian Galeazzo, nel 1514, divenne conte di Sesto Calende, e morì nel 1552 (Litta, *Famiglia Visconti,* tav. XX).

Il Vasari seguita dicendo che « dopo aver servito il Visconte, essendo Giovan Francesco chiamato da Guglielmo, marchese di Monferrato, andò volentieri a servirlo, essendo di ciò molto pregato dal Visconte ». S'ignora come e con qual titolo il signor Anton Maria abbia servito d' intermediario fra l' artista di cui aveva messo alla prova il valore, ed il marchese Guglielmo; ma si ha conoscenza di relazioni che parecchi membri della numerosa stirpe dei Visconti avevano in quel tempo col Monferrato. Così i Visconti di Lazzarone erano feudatari del marchese Guglielmo ed avevano cariche alla sua Corte; Ermes Visconti sposò la casalese Bianca Maria Gaspardona, o Scapardona, che tanto fece poi parlare di sè sotto il nome di contessa di Challant; inoltre s'è detto che la madre d'Anton Maria era una Confalonieri, ed i Confalonieri di Candia erano anch' essi vassalli del marchese di Monferrato.

Quantunque il Vasari ne taccia, forse contribuì a decidere il Caroto a mettersi ai servigi del marchese l' esempio d' un altro artista, Matteo Sanmicheli. Questo esimio scultore ed architetto — il quale, quantunque non fosse veronese, come ancora universalmente si crede, aveva tuttavia attinenze con Verona, per esser cugino del celebre architetto veronese Michele Sanmicheli (Vasari, VI, 345) — lavorò in Monferrato tra gli anni 1510 e 1526, secondo quanto trovai in documenti dell'Archivio civico di Casale.

Il marchese Guglielmo, nato nel 1486 e diventato sovrano all'età di sette anni, fu principe guerriero, come tutti quelli della sua schiatta. Nei torbidi che sconvolsero l'Italia durante quel periodo così tremendamente fortunoso, egli seguì la parte francese con fedeltà degna di miglior premio ch' ei non ebbe, essendo stato il suo Stato, — per natura difficile a difendersi, perchè aperto da ogni parte e non protetto a ridosso dall'Alpi, come il Piemonte e il Saluzzese, — assai più crudelmente vessato dagli amici che dai nemici. Però nel 1514 la tranquillità non fu turbata che da una guerricciuola che Guglielmo, stanco delle secolari controversie di giurisdizione feudale, portò al marchesato d' Incisa, che aggregò al Monferrato. Ed è in tale anno che io, sebbene per lievi indizi, penso abbia avuto luogo l' arrivo del Caroto in Casale. Nell' anno seguente essendo sceso in Italia Francesco I re di Francia per ricuperare la Lombardia, ricominciò lo strazio del misero Monferrato.

Al Caroto, appena giunto, « fu assegnata bonissima provisione; ed egli messo mano a lavorare, fece in Casale a quel signore, in una cappella dove egli udiva messa, tanti quadri, quanti bisognarono a empierla ed adornarla da tutte le bande, di storie del Testamento vecchio e nuovo, lavorate con estrema diligenza, sì come anco fu la tavola principale. Lavorò poi per le camere di quel castello molte cose, che gli acquistarono grandissima fama; e dipinse in San Domenico, per ordine di detto marchese, tutta la cappella maggiore, per ornamento d'una sepoltura, dove dovea essere posto ».

Queste notizie che ci dà il Vasari meritano di essere studiate partitamente ed illustrate con qualche chiosa.

Comincierò dalle pitture che il Caroto eseguì nella cappella dove il marchese Guglielmo soleva udir messa. Com' eran esse? Per me non v' ha dubbio che la parola « quadri » qui adoperata dal Vasari dev' essere intesa, non nel senso di dipinti mobili su tavola o su tela, ma nel senso di composizioni rettangolari colorite a fresco sulle pareti. Altrimenti non si spiegherebbe per qual ragione il Caroto, contravvenendo all'usanza universalmente accettata, avrebbe rinunciato ad ornar la cappella a fresco, per servirsi di altri metodi di pittura più lenti, più faticosi e meno adatti al locale. Ma il Vasari, dopo aver fatto parola dei « quadri », nomina a parte « la tavola principale »; e questa, ch'io reputo fosse l'ancona dell' altare, sarà stata benissimo dipinta ad olio.

Qual' era quella cappella? V' ha chi crede che fosse l'or distrutta cappella di San Giovanni Battista, nella chiesa di San Domenico, nella quale infatti già i marchesi Guglielmo e Bonifazio, zio l' uno e padre l' altro del nostro marchese Guglielmo, « venivano ad ascoltare la santa messa », come attesta il padre Guglielmo Cavalli nella sua *Descrizione della origine e fondazione del convento di San Domenico in Casale Monferrato,* sinora inedita. Io

non posso essere di tale opinione, perchè della cappella in San Domenico parla specificatamente il Vasari poche linee più sotto come di cosa distinta dalla prima. Io credo invece che la cappella di cui il biografo aretino volle parlare sia quella del castello marchionale. Questo castello, che posteriormente al 1470, tempo approssimativo della sua costruzione, fu la residenza abituale dei marchesi di Monferrato, venne, già nei secoli passati, a varie riprese modificato, ed ora, quasi completamente sfigurato sì all' interno che all' esterno, serve all' uso di caserma. Perciò chi volesse investigare qual' è il locale del castello che in principio del secolo XVI servì all' uso di cappella di Corte, andrebbe incontro a dubbi e difficoltà.

Il canonico Giuseppe De Conti, nel suo *Ritratto della città di Casale,* redatto nell'anno 1794 e non dato alle stampe, dice che la cappella ducale (così egli la chiama, e non marchionale, perchè il Monferrato fu eretto in ducato dall' imperatore Massimiliano II nel 1574) era nel belvedere del castello e che ai suoi tempi era già demolita; ed aggiunge che l'avevano dipinta l'Alberini ed il Musso, pittori secentisti, e che del Musso era pure l' ancona dell'altare rappresentante l'*Incarnazione del Verbo.*

Ma questa, descritta dal De Conti, è molto probabilmente una cappella eretta nel corso del secolo XVII dai Gonzaga, allora sovrani del Monferrato, i quali, com' è noto, innalzarono molte nuove costruzioni nel castello, e molte vecchie demolirono o distrassero dall'uso primiero.

Esiste ancora nel castello un locale che ha tutta l'apparenza d'essere stato la cappella che il marchese Guglielmo fece dipingere al Caroto, ed è quello presentemente conosciuto sotto il nome di armeria. Non vi si vede pittura alcuna, anzi è tutta coscienziosamente imbiancata. È però possibile che sotto la calce giacciano nascosti importanti avanzi dei lavori del Caroto, e sarebbe bene che si facesse qualche tentativo per venir in chiaro della cosa. L'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria, la Commissione conservatrice dei monumenti della provincia d'Alessandria, l'Ispettore dei monumenti per il circondario di Casale, il Municipio di Casale, la Società d' archeologia e belle arti sedente in Torino potrebbero occuparsene, e meriterebbero così, quando pure le ricerche riuscissero infruttuose, la riconoscenza di quanti portano affetto alle arti ed alle memorie antiche.

Più ardua impresa sarebbe il voler rintracciare i dipinti del Caroto « per le camere del castello », a cagione dell'assoluta deficienza di indicazioni e degli sconvolgimenti cui l'edificio andò soggetto.

Le altre pitture decorative ricordate dal Vasari sono quelle fatte in San Domenico, dove Giovan Francesco dipinse « tutta la cappella maggiore ». Un altro marchese Guglielmo, zio del mecenate del Caroto, aveva fondato il convento e la chiesa di San Domenico nel 1468, — dicesi per un voto inteso ad ottenere dal cielo figliuolanza maschile; ma se ciò è vero, il suo voto non fu esaudito, — ed in fondo alla navata destra della chiesa aveva fatto costrurre, come si esprime il padre Cavalli, « una competente cappella dedicata a San Giovanni Battista », perchè vi fossero poi riposte la sua tomba e quelle dei suoi; e questa è appunto « la cappella maggiore » di cui parla il Vasari. Ma nè egli, morto nel 1483, nè suo fratello Bonifacio, morto nel 1493, e nemmeno quel marchese Guglielmo che la fece ornare delle pitture del Caroto e non morì che nel 1518, poterono esservi tumulati, perchè al tempo del loro decesso la cappella non era ancora all'ordine. La chiesa di San Domenico fu consacrata nel 1513.

In origine le cappelle della navata destra, e specialmente questa « cappella maggiore », avevano più sfondo e si protendevano più oltre verso il chiostro del convento; ma nel 1675 « furono rimesse nella stessa proporzione di quelle che erano verso la contrada di Po », cioè quelle della navata sinistra. Le pitture del Caroto dovettero in quell'occasione subire un primo sfregio, se pur fu il primo; ma peggio loro accadde nel 1748, quando la cappella, è doloroso a dirsi, fu distrutta sotto pretesto che la vôlta minacciava di rovinare,

ma in realtà per soddisfare l'avversione che allora si sentiva contro tutto ciò che non era edificato nel pseudo-classico stile del tempo. Se la vôlta pericolava, non si aveva che a ripararla, oppure rifarla. Si preferì sopprimer la cappella e trasformarla in coro. Il conte Ottavio Magnocavalli, architetto e poeta tragico, « li costrusse (il coro ed il presbiterio) nello stile d'ordine Romano, e per armonizzare la chiesa con la nuova opera (!) si tolse tutto ciò che si è potuto (!) dell'ordine gotico ». Così dice con evidente compiacenza il padre Cavalli, al quale, per quanto sembra, spetta la sua parte di responsabilità, poichè i lavori furono cominciati pochi mesi dopo la sua nomina a priore.

Queste belle imprese furono condotte con la più grande disinvoltura e senz'alcuna preoccupazione per i freschi del Caroto, i quali ben si può imaginare come se ne trovarono.



AVANZO DI FRESCO, DI G. F. CAROTO

NELLA CHIESA DI SAN DOMENICO IN CASALE MONFERRATO

Non è tuttavia letteralmente esatta l'asserzione del padre Guglielmo della Valle, riportata dal Milanesi, che di essi nulla rimanga. Qua e là, malgrado la scarsa luce, si scorge qualche misero avanzo di figure e d'ornati. Vi si nota una Vergine che offre un frutto al Bambino che le siede in grembo; dietro Maria stanno due angioli adolescenti. Altrove si vede ancora la Madonna in mezzo a San Giovanni Battista e San Domenico; ma questa pittura, che sembra essere stata trasportata col pezzo di muro retrostante da un altro punto della cappella al luogo ove sta ora, essendo tutta ridipinta con colori ad olio, produce in chi la guarda un senso di disgusto.

I tre menzionati marchesi ed alcuni loro congiunti, allorchè morirono, furono provvisoriamente deposti nella chiesa di San Francesco. Ma fu un provvisorio che durò più di tre secoli, poichè i Gonzaga mai non si curarono di far ultimare la cappella funeraria di quei principi dai quali avevano ereditato un dominio più vasto che il lor ducato di Mantova; e fu soltanto nel 1835 che, essendosi rasa al suolo la chiesa di San Francesco, Carlo Alberto, re di Sardegna, fece trasportare le spoglie dei Paleologi che in essa giacevano, in San Domenico, precisamente sull'area dell'antica cappella di San Giovanni Battista.

Mi è grato il riconoscere pubblicamente che son debitore di tutti i particolari relativi all'anzidetta cappella alla cortesia del cav. Francesco Negri, diligente studioso degli antichi monumenti del Monferrato, ch'egli si diletta anche a riprodurre in riuscitissime fotografie.

Appare dalla testimonianza del Vasari che il nostro Caroto fu valente pittore di ritratti, ma disgraziatamente non è più dato il giudicare se e quanto quella lode sia meritata, non conoscendosi alcun ritratto indubitatamente di sua mano. Nel tempo che passò alla Corte di Guglielmo di Monferrato, come c'informa il suo biografo, « fece il ritratto di detto signore e della moglie, e molti quadri che mandarono in Francia, ed il ritratto parimente di Guglielmo lor primogenito, ancor fanciullo, e così quegli delle figliuole e di tutte le dame che erano al servigio della marchesana ».

Nella fiducia che qualcuno un giorno abbia il lodevole pensiero di far ricerche per scoprire i detti ritratti, darò qui alcune nozioni che potranno forse metterlo sulla buona traccia, o per lo meno risparmiargli tempo e fatica. Ma il miglior aiuto per chi s'accingerà a questa impresa sarà pur sempre il diligente esame di tutte le opere autentiche di Giovan Francesco, per quanto riguarda la tecnica da lui adoperata.



Moneta di Guglielmo marchese di Monferrato

Non si capisce bene se il Vasari intenda dire che i due primi ritratti da lui ricordati, quelli del marchese e della marchesa, furono compresi fra i « molti quadri che mandarono in Francia ». Ma ciò poco importa. Ammesso pure che nel volger di quasi quattro secoli non siano andati distrutti, essi si troveranno probabilmente registrati come lavoro d'altro pittore oppure di autore ignoto, ed i personaggi rappresentati saranno fors'anche creduti altri ch'essi non sono realmente. I monumenti che ci abbiano tramandato le fattezze di costoro o mancano affatto, o sono rari ed insufficienti; nè perciò v'ha speranza di giungere ad una scoperta mediante lo studio comparativo delle fisionomie. Del marchese non saprei indicare altra effigie che quella figurata su qualche moneta, e la statua di giovanetto, inginocchiato ch'è nel gruppo in marmo sopra la porta principale di San Domenico in Casale; e della marchesa Anna non si conosce verun ritratto indiscutibile, sinchè non sarà dimostrato che rappresenti veramente lei il bel quadro appartenente al conte Sacchi-Nemours in Casale e falsamente attribuito a Guido Romano. Ma gioverà sapere l'età dei due signori al tempo che il Caroto lavorò per loro. Già s'è detto che Guglielmo nacque nel 1486. Anna di Alençon, se prestiam fede ai *Diarii* del Sanuto (IV, 176), aveva dodici anni nel 1501, il che riporterebbe la sua nascita al 1489; ma, secondo altri scrittori, non sarebbe venuta al mondo che nel 1492.



Moneta di Bonifacio marchese di Monferrato

Il marchese mandò in Francia, senza dubbio ai parenti della moglie, i quali risiedevano abitualmente in Normandia, « molti altri quadri » di Caroto, che non erano ritratti. Non si sa però che al giorno d'oggi esistano in Francia dipinti di Giovan Francesco. Soltanto il Lermolieff (*Kunstkritische Studien,* II, 165) gli attribuisce il n. 198 del museo del Louvre, quadro che ora è sotto il nome di Gerolamo dai libri, e che fu acquistato nel 1877 alla vendita Brookes.

Fra tutti i ritratti che il Vasari dice dipinti dal Caroto in Casale, il solo che presenti qualche probabilità di venir riconosciuto è quello del figlio del marchese Guglielmo (il quale figlio però non si chiamava già Guglielmo come il genitore, bensì Bonifacio, nè era primogenito, ma il solo maschio). È difatti verosimile che esso non solo nei tratti del volto, ma anche nell'atteggiamento e nel costume sia identico al ritratto dello stesso principe che il Caroto fece nella medaglia di cui si parlerà or ora.

Le figliuole del marchese, ritratte anch'esse dal Caroto, eran due: Maria, nata nel 1509, la quale nel 1531 sposò Federico Gonzaga duca di Mantova, ma ne fu subito ripudiata, e ritiratasi in un convento, vi morì poco dopo d'onta e di dolore; e Margherita, più giovane d'un anno, che nel 1532 sposò lo stesso duca Federico e morì nel 1566. Soltanto di quest'ul-

tima possediamo alcuni ritratti (fra i quali non citerò che la medaglia del Pastorino); ma essi la rappresentano come duchessa di Mantova, cioè già adulta, e perciò non servirebbero guari per un confronto con quello dipinto dal Caroto, nel quale Margherita non può aver più di otto anni.

Quanto ai ritratti delle dame della marchesa Anna, se essi non hanno iscrizioni dichiarative, il loro scoprimento è ancor più difficile che per gli altri. Non pare che dovrebbero trovarsi presso i discendenti di quelle dame, essendo essi stati fatti per il marchese Guglielmo. Nè sinora è dimostrato che Giovan Francesco in Monferrato abbia mai lavorato per altri che per il principe.

Il Caroto avrà certamente fatto anche il ritratto di Gian Giorgio, fratello del marchese. Costui, nato nel 1488, fu destinato alla chiesa, e nel 1517 fu creato vescovo di Casale; ma nel 1530, alla morte di suo nipote Bonifacio, fu dispensato dai voti e divenne marchese. Morì nel 1533, ultimo maschio della famiglia dei Paleologi.



Moneta di Gian Giorgio marchese di Monferrato

In somma, di tante opere che il Vasari ci dice dipinte dal Caroto negli anni che stette presso il marchese di Monferrato, non rimane altro che quei pochi avanzi in San Domenico. Mi è dunque tanto più grato il far conoscere l'esistenza d'un quadro, sin qui ignoto ai cultori della storia della pittura italiana, fatto da Giovan Francesco appunto durante la sua dimora in Casale. Esso forma parte della poco numerosa ma scelta collezione di quadri antichi appartenente al comm. Leone Fontana, presentemente prosindaco della città di Torino, il quale l'acquistò nel 1882 dalla signora Caputo-Cerioli, da Casale. V'è rappresentata la Vergine che sviene alla vista del figlio morto. Dietro di lei stanno due pie donne che la sostengono ed una terza con le mani levate in alto. La Maddalena piange amaramente e volge gli occhi al cielo. A destra scorgonsi Giuseppe d'Arimatea in atto riverente e con le mani giunte, e Nicodemo; a sinistra, tre altre donne, una delle quali sostiene il corpo del Redentore. Le figure sono undici; le proporzioni, a due terzi del vero; le dimensioni della tavola, m. 0.90 d'altezza per m. 1.46 di larghezza. Sul verso della tavola sta scritto in caratteri del Cinquecento: « F. Carotus P. MDXV ». Sebbene in regola generale convenga diffidare dell'autenticità delle firme apposte sulla parte posteriore dei quadri, la sovra riportata iscrizione mi sembra veramente autografa. In questo pensiero mi conferma il riflettere che sinora s'ignorava che nell'anno 1515 il Caroto si trovasse in Casale, mentr'era conosciuto che vi soggiornava nel 1518, data che un falsificatore non avrebbe mancato di scrivere a preferenza dell'altra. Ma anche se si pretendesse negare la sincerità della firma, nessuno potrebbe contestare quella della pittura, nella quale si ravvisano le solite caratteristiche proprie di Giovan Francesco Caroto, ma con qualche cosa in più, a parer mio, cioè uno spiccato sentimento leonardesco, specialmente nei volti femminili. Questo proverebbe che la permanenza dall'artista veronese fatta poco tempo prima in Milano aveva pur avuto un'influenza, quantunque poco duratura, sopra il suo stile.

Non sarebbe meraviglia che questo fosse il quadro fatto dal Caroto per esser collocato sull'altare della cappella del marchese Guglielmo nel castello di Casale, vale a dire quella « tavola principale » che il Vasari dichiara essere stata condotta con la stessa « estrema diligenza » che i circostanti affreschi.

Giovan Francesco non era soltanto pittore. Dice il Vasari: « Lavorò di ritratti in medaglie; e se ne veggono ancora alcuni, come quello di Guglielmo marchese di Monferrato, il quale ha per rovescio un Ercole che ammazza.... con un motto che dice: *Monstra domat* ». Questa descrizione interrotta ed inesatta dà chiaramente a vedere che il Vasari, mentre scriveva, non aveva sotto gli occhi la medaglia del Caroto.

In essa non è punto rappresentato il marchese Guglielmo, sibbene il figlio di lui Bonifacio. Che questo non sia il ritratto del marchese Guglielmo basterebbe a provarlo il fatto che negli anni che il Caroto trascorse a Casale, Guglielmo era già in età adulta,

mentre la persona qui effigiata è un bambino; ma lo conferma nel modo più assoluto l'iscrizione che corre attorno al ritratto: « ⋮ BONIFACIVS . GV.[LIELMI] VII. MAR.[CHIONIS] MONTISFERR.[ATI] PRIMOGENITVS . AQVENSIS COMES ». Il principino è figurato in busto, voltato di profilo verso sinistra; ha i capelli racchiusi in una reticella e porta in capo un berretto ornato d'una medaglia e d'una piuma.

L'anno in cui la medaglia fu fatta può essere determinato con molta approssimazione, se si considera da un lato che Bonifacio, nato nel 1512, qui dimostra un'età non inferiore agli anni cinque, e dall'altro lato che la medaglia è anteriore alla morte del marchese Guglielmo, avvenuta il 4 ottobre 1518. La data di essa deve dunque essere stabilita nel 1517, o, meglio ancora, nei primi nove mesi dell'anno seguente.

Alcune osservazioni possono qui trovar luogo a proposito dell'iscrizione di questo ritratto. Anzitutto, Bonifacio vi è chiamato figlio primogenito del marchese Guglielmo, laddove è



MEDAGLIA DI BONIFACIO DI MONFERRATO, di Giovan Francesco Caroto

noto ch'egli non ebbe mai alcun fratello, ma soltanto le due sorelle, di lui men giovani, poco fa nominate. Un errore di tal fatta commesso da un famigliare del marchese sarebbe inconcepibile; ma l'enigma si spiega plausibilmente, se si riflette che l'età giovanile del marchese Guglielmo e della marchesa Anna, e, chi sa?, fors'anche lo stato di questa nei giorni in cui il Caroto lavorava la medaglia, potevano autorizzare speranze, poscia dissipate, di nuova figliuolanza, e che l'artista può aver messo la parola « *primogenitus* » quasi un augurio di prole mascolina.

La seconda cosa da osservarsi è che nella suddetta iscrizione è distinto col qualificativo di VII quello stesso Guglielmo che alcuni storici chiamano IX, altri VIII ed altri ancora II. Siffatte differenze provengono dal tenersi o non calcolo di alcuni principi ch'ebbero regno effimero e contestato, e dei primitivi marchesi di Monferrato, dai quali i Paleologi discendevano per donne, mentre per linea mascolina discendevano dagl'imperatori d'Oriente.

Il Litta fa all'iscrizione un altro appunto, ed è che Bonifacio, nella sua qualità di primogenito od unigenito del marchese di Monferrato, avrebbe dovuto, a tenore dei privilegi imperiali del 1414, portare il titolo di conte d'Aquosana, anzichè di Acqui. Ma probabilmente il marchese Guglielmo, derogando alla consuetudine, avrà preferito che il figlio portasse il titolo di conte d'Acqui, città ch'era, dopo Casale e forse Alba, la maggiore del suo Stato, piuttosto che quello d'un paesello ignorato.

Il rovescio ci offre la scena seguente: Ercole, nudo, tiene con la mano sinistra i capelli sciolti di una donna pure nuda (nella quale l'artefice intese personificare la Voluttà, o la Corruzione, o Venere impudica), seduta a terra e con una borsa in mano, e poggiandole sopra il capo il piede sinistro, è in atto di percuoterla con uno staffile. Dietro di lui vedesi la sua clava, presso la quale sta scritto in quattro linee: «.F.[RANCISCI] || CAR || OTI. || . OP.[VS.] ». In alto si legge: « VITIORVM . DOMITOR . » (e non, come asserisce il Vasari: « MONSTRA DOMAT »).

Nella descritta composizione, posta così a riscontro del ritratto di un giovinetto, l'artista, o chi gliela suggerì, volle certamente nascondere un senso allegorico, che può essere interpretato col seguente aforisma: Chi da giovane non combatte fieramente contro le seduzioni del piacere non perviene ad acquistare la fortezza d'animo e di corpo.

Questa medaglia dev'essere di una rarità straordinaria. Così almeno son portato a credere dal vedere che i più riputati autori moderni che trattarono delle medaglie italiane del Rinascimento (Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen;* Armand, *Les médailleurs italiens;* Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*), non soltanto non ne danno la riproduzione grafica, ma, contro il loro solito, non citano alcun gabinetto che la possegga. Sembra dunque che essi non l'abbiano mai veduta e si sieno contentati di parlarne d'appresso la mediocre incisione inserta dal Litta nelle sue *Famiglie celebri,* in calce alla genealogia dei Paleologi marchesi di Monferrato. Ma il ricco medagliere di S. M. il Re d'Italia ne ha un bellissimo esemplare in bronzo, ed inoltre un secondo esemplare pure in bronzo, ma di men perfetta conservazione, del solo ritratto senza il rovescio.

Ha il Caroto, in Monferrato o altrove, fatto altre medaglie, oltre questa di Bonifacio Paleologo? Il Vasari afferma di sì, quantunque tanto vagamente che ben si conosce ch'egli parla di cose non vedute. D'altra parte nessun numismatico segnalò mai alcun'altra opera di conio lavorata da Giovan Francesco. È tuttavia probabile che gl'intelligenti di tale materia, passando in esame le medaglie delle quali sinora non si conobbe l'autore, ne scoprano di quelle attribuibili con fondamento al nostro veronese. E veramente farebbe stupire che il Caroto sia entrato in lizza producendo subito un'opera così magistrale come la medaglia di Bonifacio, ed ancor più ch'egli non abbia mai esercitato l'arte delle medaglie in Verona, città dov'essa era in fiore forse più che in alcun'altra d'Italia, o in Milano, per aspettare a produrre il suo primo saggio quando già era in età di 48 anni e si trovava in un ambiente dove le opere di quel genere erano una completa novità.

Qualcuno potrebbe anche supporre che Giovan Francesco abbia coniato monete per la zecca di Casale. Ma la vista delle monete monferrine d'allora non convalida tale ipotesi. In quegli anni era maestro generale della zecca certo Claudio Besson, da Lione, il quale però era piuttosto un appaltatore che non un artefice. Un atto del notaio Giacomo Negri, con la data del 5 dicembre 1516, dà i nomi di tutte le persone che lavoravano alla zecca, nè fra essi è notato quello del Caroto:

« In civitate Casalis, in cantono Brignani, videlicet in domo nobilis Philippi de Pichis, in qua domo fabricatur sive laboratur cecha generalis Montisferrati, et sub quadam porticu sive tecto sub quo fabricatur sive laboratur dicta cecha. Ibique convocatis et congregatis nobilibus viris dominis operariis et monetariis dicte ceche de mandato spectabilis dominis Glaudii de Besson Lugdunensis, magistri generalis dicte ceche; in qua congregatione interfuerunt infrascripti domini operarii, videlicet dominus Germanus de Gabatoribus, Bernardinus Rizolus, Joannes Antonius de Burgo, Bernardus de Morfinis de Castello, Leonardus de Inzagho, Ioannes Petrus Zachella, Michellinus de Botallis, Joannes Marcus de Burgo et Simon de Castello, omnes operarii dicte ceche; necnon nobilis Paulus Froa, Baptista de Reynonibus, Gaspar de Casate et Joannes Filippus de Mombretis, omnes de Mediolano, monetarii eiusdem ceche... Creant et ordinant in eorum prepositum suprascriptum magistrum Bernardum de Gabatoribus de Mediolano... ».

Dopo questa digressione ritorniamo al Vasari. Il privilegio, com'egli lo chiama, ossia la lettera patente, o decreto, con cui il marchese Guglielmo nominò il Caroto suo cameriere

(dignità che conferiva la nobiltà personale e corrispondeva press'a poco a quella odierna di gentiluomo di camera onorario), non ci pervenne. Ho però trovato nell'Archivio civico di Casale un atto rogato dal notaio Antonio Balliani, addì 12 luglio 1516, dal quale appaiono l'altissima considerazione di cui il pittore veronese godeva presso la Corte di Monferrato e la benevolenza di quel signore verso di lui, benevolenza che non s'esplicava soltanto, come pur troppo spesso accadeva, con titoli onorifici, ma col dono di estesi ed ubertosi terreni, immuni da tributi. Ecco il documento:

« Gulielmus marchio Montisferrati *etc.* Fidelia obsequia indefessique labores quibus hactenus in serviciis nostris summa cum fide, integra devotione et animi promptitudine versatus est et continue versatur providus vir magister Franciscus Carotus Veronensis pictor, exigunt ut eum non solum diligamus, prout summopere diligimus, sed dilectionem nostram erga eum re ipsa medio liberalitatis et munificientie declaremus et munifice tractemus, ut cognita erga eum liberalitate et benignitate nostra, in eisdem fide observantia et obsequiis nostris promptiori vehementiorique animo in dies magis inflammetur, et ceteri qui nobis servire habent exemplo simili trahantur. Premissorum igitur consideratione, tenore presentium... titulo pure mere simplicis et irrevocabilis donationis... et in aliqualem remunerationem obsequiorum et benemeritorum suorum nobis prestitorum et in futurum per ipsum prestandorum, eidem magistro Francisco presenti et acceptanti... traddimus et donamus infrascriptas proprietates sitas super finibus huius civitatis nostre Casalis. Videlicet primo petiam unam terre in roncho Ozie... modiorum viginti quatuor. Item aliam petiam terre... modiorum quinque. Item petiam unam terre ad guardiam Ozie... modiorum quinque. Item aliam petiam terre... modiorum quinque... Ordinantes insuper quod predicta predia sint de cetero et perpetuis temporibus immunia et exempta de quibuscumque taleis tributis angariis et aliis oneribus tam ordinariis quam extraordinariis... ».

Uno strumento del 5 marzo 1517 fu rogato da Lazaro Castello, presente fra gli altri testi « magistro Francisco Caroto de Verona marchionali pictore ».

Il 4 ottobre 1518 Guglielmo marchese di Monferrato — « bello signore et virtuoso », come lo chiama il cronista Saluzzo di Castellar, che lo conobbe — dopo breve malattia moriva in Trino, lasciando alla moglie Anna la tutela del figlio Bonifacio e delle due figlie. Sia che questa morte coincidesse col termine dei lavori che si desideravano dal Caroto, sia che la vedova marchesa, prevedendo che le turbolenze e i pericoli che sogliono accompagnare le reggenze l'avrebbero distratta affatto dall'arte, licenziasse il pittore, sta il fatto che questi ritornò in patria. Ciò conferma il Vasari: « Morto il marchese Guglielmo, si partì Giovan Francesco da Casale, avendo prima venduto ciò che in quelle parti aveva ».

Quest'ultimo particolare, cioè che il Caroto prima di partire abbia alienato tutti i beni stabili che aveva ricevuto in premio dei suoi lavori, è smentito dai seguenti due atti da me rinvenuti nei minutarî di Filippo de Alba notaio in Casale:

1523, 24 gennaio. — « Egregius magister Franciscus Carotus Veronensis pictor et camerarius illustrissimi domini marchionis Montisferrati, sciens se sub die 27 mensis januarii proxime preteriti infrascriptas proprietates suas locationis titulo concessisse nobilibus dominis Petro Bellono et Johanni Augustino Marie civibus Casalis... prout instrumento fieri rogato mihi Philippo de Alba..., non recedens a locatione predicta, sed illam potius confirmando et in multis reformando..., locat predictis nobilibus dominis Petro Bellono et Johanni Augustino Marie presentibus... proprietates infrascriptas... videlicet *(omissis)*... Et hoc ad annos tres inceptis in kalendis januarii proxime preteritis... pro fictu annuali scutorum quadraginta solis singulo anno solvendorum... ».

1523, 28 marzo. — « Egregius magister Franciscus Carotus pictor Veronensis residens in civitate Casalis... vendidit... spectabilibus dominis Karolo et Alexandro fratribus de Montilio ex nobilibus Villenove... proprietates infrascriptas, quas ipse magister Franciscus habuit titulo permutationis a reverendo domino fratre Vincentio de Bechis ministro hospitalis Casalensis, cum pacto quod prefatus dominus minister possit ipsas proprietates emere... pro

pretio scutorum octocentum a sole, et prout latius constat instrumento rogato mihi notario sub anno 1522 die 27 mensis januarii... pro pretio scutorum sex centum solis ».

Questi documenti provano anche un'altra cosa sin qui ignorata: che il Caroto, dopo il suo ritorno a Verona, fu costretto a far replicati viaggi in Monferrato per l'amministrazione o per la vendita dei suoi beni, e che una volta vi sostò così a lungo che il notaio De Alba potè designarlo come residente in Casale.

In un altro atto, ricevuto dallo stesso notaio tre anni dopo, ricompare il nome di Caroto; ma questa menzione si riferisce a tempi precedenti, nè rimane per essa provato che il nostro artista nel 1526 sia di nuovo andato a Casale.

1526, 17 febbraio. — « Cum ita sit quod reverendus sacre theologie magister dominus frater Vincentius de Bechis ordinis fratrum predicatorum et prior dicti conventus [sancti Dominici] ac minister et rector hospitalis Sancte Marie Gratiarum civitatis Casalis dederit titulo permutationis magistro Caroto pictori Veronensi tunc habitanti in hac civitate Casalensi proprietates infrascriptas videlecit de proprietatibus dicti hospitalis; Et primo petiam unam terre modiorum octo... sitam in finibus Casalis... *(omissis)*; Et ipse magister Franciscus Carotus in scuntrum et cambium dederit prefato domino ministro alias proprietates sitas tam in finibus Conzani quam Camanie, et de quibus constat alio instrumento predicte permutationis rogato mihi notario infrascripto...; Et ipse magister Franciscus promisisset prefato domino ministro... dictas proprietates... infra quatuor annos tunc proxime futuros pro scutis octocentum a sole... prout constat alio publico instrumento rogato mihi notario sub anno 1522 die vigesimo septimo mensis januarii; Et ex post ipse magister Franciscus cesserit et vendiderit ipsas proprietates spectabilibus dominis Carolo et Alexandro fratribus de Montilio ex nobilibus Villenove... pacto expresso quod ipsi fratres de Montilio teneantur vendere prefato domino ministro dictas proprietates..., prout constat alio publico instrumento rogato mihi notario sub anno 1523 die 28 mensis martii; Hinc fuit et est quod prefati domini fratres Carolus et Alexander de Montilio... vendunt... prefato domino Vincentio... recipienti nomine dicti hospitalis suprascriptas pecias terrarum... pro precio dictorum scutorum octocentum... ».

Qui ha termine questo studio sulla dimora fatta da Giovan Francesco Caroto in Monferrato. Se esso non contiene scoperte di grande importanza, nemmeno si potrà dire inutile, come quello che raddrizza più d'un errore sfuggito agli scrittori anteriori, dà qualche nuovo particolare biografico, fa conoscere alcune opere ignorate o credute distrutte e fornisce indizi per ritrovarne altre.

ALESSANDRO VESME.

GIOVANNI PISANO



I piace dichiararlo subito: non è nostra intenzione, illustrare l'opera intiera di Giovanni Pisano, e seguire l'artista nelle varie manifestazioni della fecondità sua meravigliosa; chè anzi abbiam voluto limitare il nostro studio ai lavori da lui lasciati in patria, non pochi o di non poca importanza, togliendogli quanto non gli spetta, e soffermandoci su quelli invece che veramente ne conservano l'impronta caratteristica.

Questa conveniente e necessaria opera di selezione che noi così imprendiamo, ci darà modo da ultimo di stabilire con più sicurezza se certi lavori possano veramente credersi di lui, e in specie taluni fra quelli che si vorrebbero parti *non dubbie* dell'importantissimo pergamo, un tempo esistente nella nostra chiesa maggiore. Intorno al qual monumento noi già pubblicammo tutto quanto poteva riferirsi alla storia e alle vicende sue;[1] ma quel che allora non osammo affermare assolutamente, riguardo alla sua originaria configurazione, oggi, mercè nuove e coscienziose ricerche, possiamo con maggior sicurezza asserire, rendendo così più compiuta l'opera nostra intorno all'artista pisano e la prezioso capolavoro da lui lasciato in patria.

I.

« Ebbe, fra gli altri, Niccola un figliuolo chiamato Giovanni: il quale, perchè seguitò sempre il padre, e sotto la disciplina di lui attese alla scultura e all'architettura, in pochi anni divenne non solo eguale al padre, ma in alcuna cosa superiore; onde essendo già vecchio, Niccola si ritirò in Pisa, e lì vivendo quietamente, lasciava d'ogni cosa il governo al figliuolo ».[2] Così lo storico aretino si esprime intorno a Giovanni Pisano, e il giudizio di lui ci pare uno dei più sereni e più giusti ch'egli abbia mai dettato. Ma in questo non sono gli storici concordi; affermando alcuni fra Niccola e Giovanni esservi divario e distanza grandissima d'ingegno e di sapere; *non capace il figlio d'intendere le più squisite finezze dell'arte così famigliari al padre;*[3] o, *mancante Giovanni del sentimento del bello e di quella maestà e di quella calma che dànno un così alto valore alle opere di Niccola.*[4]

Il Müntz poi scrive, che in Giovanni Pisano *tutto è duro e senza forma ponderata,* e aggiunge, che, *artista irrequieto per eccellenza, non trovò tempo nemmeno di fermare il suo sguardo sul regno animale.*[5] Cosicchè il nostro maestro, che non intende nè sa rendere la

[1] *Archivio storico dell'Arte,* anno V, fascicolo II, p. 65-94.

[2] Vasari. Ed. Sansoni. Vol. I, p. 306.

[3] Cicognara, *Storia della scultura,* vol. III, p. 214.

[4] Perkins, *Les sculpteurs italiens,* vol. I, p. 84.

[5] *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* p. 285.

figura umana e quella animale; che è irrequieto e indegno del padre; mancante di arte e privo di sentimento, potrebbe, facendo tesoro di così severi giudizj, relegarsi senz'altro fra gli artisti di secondaria importanza o magari assolutamente fra quelli di scarso valore, se non ci fosse lecito supporre che le opere di lui siano state fugacemente osservate da coloro, che son giunti a così strane e, diciamo pure, ingiuste conclusioni. Cerchiamo piuttosto, non sembri soverchio ardire il nostro, di rimettere le cose al posto; studiamo l'insigne scultore non già sulle opere che gli si attribuiscono (e vedremo in seguito con quanto torto), non su quelle nelle quali non ha egli, nonchè posto le mani, nemmen fermata la mente, ma bensì su quelle certe di lui; e investighiamo insieme il carattere e il sentimento della sua scultura, la quale non sappiamo invero come possa esser paragonabile a quella del padre, tanto se ne allontana per le forme e per gli intenti! Ricordiamoci intanto, che egli fu con l'arte sua il vero precursore di Giotto, e questo, come conferma lo stesso Müntz, sarà sempre il suo più bel titolo di gloria; ma ne ha ben altri ancora, e noi non dovremo durare molta fatica a ritrovarli.

Niccola invero ebbe il merito grande di ricondurre la scultura a vera forma imitando gli antichi esemplari, e l'arte s'ebbe per lui nuovo e più sano avviamento, così che dai vani sforzi o dalle grottesche e informi figure dei Buonamico, dei Gruamonti e dei Biduino, potè giungere a grado altissimo di perfezione. Ma se i seguaci di tanto insigne maestro avessero continuato la sua maniera, o più che la sua maniera l'avviamento artistico, non si sarebbe forse fossilizzata quell'arte, a cui pur tanto incremento egli aveva dato, a cui tanta vita egli aveva infuso conducendola per così nuova via? Non deploriamo dunque che Giovanni si sia discostato dalla maniera del padre, nè facciamo per carità confronti che non possono nemmeno sussistere! Notiamo piuttosto che egli, educato allo studio dell'antichità, di cui il sentimento più o meno evidente si palesa sempre nelle prime opere e in tutte le altre sue, non segue ciecamente la maniera del padre, anzi appena può se ne discosta, come già accenna nelle figure della fontana di Perugia, sebbene pur queste eseguite sotto la direzione di Niccola.

Constatiamo invece che egli, giovine, seppe mostrare nella sua irrequietezza, se pur così si vuole, la potenza dell'ingegno, cercando più oltre della imitazione, magistrale ma fredda delle figure greche o romane, la riproduzione dei sentimenti e degli affetti più vivi.

In questa ricerca, l'artista innovatore dimenticò certo, troppo spesso, di curare la correttezza della forma, e i suoi lavori feriscono gli occhi di quelli che vorrebbero vedere in lui il continuatore del padre, appunto per le scorrezioni in cui spesso cade e per la esagerata e non sempre bene intesa smania di movimento. D'altronde l'arte, ad onta delle lodevoli imitazioni dell'antico, non era ancor giunta ad una tal padronanza della forma, da poter rendere il vero in tutti i suoi aspetti più complessi e fugaci; e le figure di Giovanni, specie nelle scene in cui maggiore sia l'azione, a furia di scontorcimenti di braccia, di collo, di gambe, paiono disarticolate, allo scopo di conseguire con quelle esagerazioni volontarie l'effetto generale dell'azione drammatica. Bisognava che egli per raggiungere un intento trascurasse un po' l'altro; e questo desiderio di rompere la tradizione, questo sentimento di indipendenza e questa ricerca di novità ci paiono molto naturali in certi dati periodi della evoluzione dello spirito umano, sicchè vediamo ripetersi gli stessi fenomeni in altre epoche della storia dell'arte, e con resultato anche meno felice.

Giovanni Pisano è detto *non osservatore: un drammaturgo o un declamatore: maestro ineguale e duro: insensato e audace:* [1] eppure, come dalle opere sue traspare vivissimo il sentimento intimo e l'amorevole ricerca della verità, lo studio intenso di penetrare nel carattere, nel movimento, nell'espressione delle figure e delle cose! Non si cura dei particolari o di certe finezze che volontariamente tralascia, persuaso che ridonderebbero a danno dello spirito, dal quale vuole animata l'opera sua, e par quasi ch'egli si sia messo a scolpire in maniera tutta opposta a quella consacrata dal genitore; ma invece, di quella maniera fa suo pro e

[1] MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, p. 282.

vi aggiunge, pel suo temperamento, quel desiderio di maggior movimento e di nuova vita, che, per la debole preparazione artistica sua e dei suoi tempi, non sempre però sa rendere, o rende talvolta con troppa esagerata violenza. Egli è insomma un po' come il viandante che si affretta alla mèta e pèr meglio raggiungerla pretende fare il passo più lungo della gamba, con pericoloso e non possibile desiderio: ma conviene pure ammettere che, e per l'indole sua, e per l'epoca nella quale visse e operò, molto fece perchè l'arte si avviasse a ideali più vasti.

Bisognava vincere la rigidità dei contorni, la fermezza delle figure; e l'albero piegato fu dovuto torcere dall'opposta parte, perchè poi tornasse a prendere la sua natural dirittura. Chè, se egli fosse pervenuto a congiungere la classicità della forma con l'intensità del sentimento, sarebbe stato artefice troppo superiore al suo tempo, anzi a qualunque tempo. E mentre Nicola è grande nell'intuizione e nella riproduzione dell'antica bellezza, Giovanni è pur grande per il nuovo alito di vita e di sentimento da lui infuso all'arte. Cessiamo dunque d'istituire confronti fra due artisti, che furon mossi da ideali così disparati fra loro!

II.

Già dicemmo come certi giudizi intorno alle sue sculture debbano naturalmente non accogliersi, perchè dettati dall'esame di opere che non gli appartengono: studiamo dunque i lavori certi di lui a Pisa; e per questi non dubitiamo che all'ultimo il giudizio dovrà essere ben differente da quelli che abbiamo di sopra citato.

Il Cicognara, per esempio, non avendo potuto osservar da vicino gli specchi del pulpito del Duomo di Pisa, è costretto a scrivere « che tali lavori, pregevoli però sempre, quantunque spogli in gran parte di originalità, non sogliono in alcuna maniera esser veduti per la troppo loro altezza (erano a quel tempo al poggiuolo delle reliquie sopra le tre porte), e per non esser possibile di appressarvisi, dimodochè stanno come perduti ».[1] Vero: ma perchè li dice spogli di originalità, se in tante parti e importantissime differiscono dagli specchi del pulpito di Pistoia per nuova riproduzione di scene, per studio più fine e più giusto di certi particolari, per sentimento maggiore e ricerca di verità con più evidenza raggiunta? Eppoi, s'egli non gli ha potuti vedere, perchè così leggermente ha voluto giudicarli? E più sotto aggiunge, parlando delle statue, che alternativamente con le colonne reggevano il pulpito, che esse « sono atte a provarci evidentemente come di Giovanni fossero i lavori d'Orvieto, e come seguendo le pratiche del padre negli studj sopra l'antico, fosse di lui molto meno abile a trarne quel profitto che pur si poteva, giacchè l'imitazione servile d'una di quelle tante Veneri, che diconsi copie della celebre di Prassitele, oltre l'essere male adattata al luogo con improvido consiglio, non conserva che una lontana reminiscenza dell'antico lavoro, mancandovi in tutto la grazia. I volti ignobili, le estremità goffe e mal disegnate ci confermano come le più squisite finezze dell'arte fossero ben lunge dall'essere intese dal figlio, in proporzione di quel miglior partito che sapeva trarre Niccola da' monumenti preziosi ».[2] E tutto questo pure sarebbe giustissimo, se le statue cui allude lo storico fossero di Giovanni; ma poichè oltre non essere affatto di lui, non son nemmeno parti del pulpito, ma bensì di altro monumento che era nel Duomo, e al pulpito appiccicate in seguito, così tutta la tirata non ha più ragion d'essere.

È evidente, lo torniamo a ripetere, che le opere di Giovanni non debbono essere state intimamente studiate, poichè bastano quelle sicuramente di lui che ci rimangono ad attestare quant'egli fosse immeritevole di così acerbe accuse, quando alcuni pezzi sono tuttora non dubbia attestazione dell'ingegno e del saper suo veramente meravigliosi. Che egli fosse del resto meno abile del padre nel riprodurre e interpretare l'antico, ne conveniamo e l'abbiam

[1] *Storia della scultura*, vol. III, p. 213.

[2] Loc. cit., vol. III, p. 214-15.

pur detto: ma per poter dirlo assolutamente inferiore, e non veder altro in lui che un lato solo del suo carattere o dell'artistica educazione, bisogna far troppa astrazione dallo spirito della sua scultura. Chiedere a Giovanni la compostezza di Niccola nelle composizioni, sarebbe come domandar l'impossibile per il temperamento tanto differente dell'artista; e l'artista è quello che è, o, come dice Goethe, quale la natura lo ha fatto, non mai quello che dovrebbe essere, o quello che si vorrebbe che fosse. Ma è lecito affermare intanto, che senza la vivacità e la indipendenza, chiamiamola così, di Giovanni, l'arte sarebbe rimasta al solito punto, e la scultura non sarebbe mai stata maestra alla pittura, come fu nel secolo XIV per opera principalmente del nostro. Come può dunque il Cicognara affermare che « l'arte non fece sotto lo scalpello del figlio un passo progressivo da quello che fatto aveva per l'opera e per l'ingegno del padre, e soprattutto allorchè si scostò dall'imitazione degli esempj paterni? »[1] È il caso invece di concludere, che proprio agli ardimenti del figlio si deve il progresso dell'arte nostra!

III.

Le carte antiche pisane ci serbano poche memorie di Giovanni. Il suo nome apparisce saltuariamente nei registri di amministrazione dell'Opera, che ancora ci rimangono, dal 1299 al 1301, col titolo di *capo maestro.* E nell'anno successivo Bernardo, forse per l'assenza di Giovanni, è chiamato *caput magistrorum:*[2] questo fino al mese di dicembre, nel qual tempo riappare il nome di Giovanni con lo stesso appellativo. Nel 1303, e precisamente nel mese di ottobre, va a Carrara per far levar i marmi onde lavorare al pulpito nuovo del Duomo affidatogli dall'operaio Borgundio Tadi, per il qual lavoro riceve settimana per settimana il compenso di dieci soldi al giorno sino all'aprile del 1306. Poi non ne ritorna il nome che alla quarta settimana del mese di giugno dell'anno 1308, e interrottamente sino ai primi del successivo 1309. Quindi, per mancanza ancora di alcuni registri, sino al 1315 non se ne ha più menzione, anzi si trovano i nomi di Tino, Bernardo, Ciolo, ecc., tutti chiamati maestri; e nell'anno dopo maestro Lupo, scultore, è capo maestro dell'Opera. Ma nel frattempo, e altre volte, il nome di Giovanni è registrato nei libri di entrata e uscita; e prima, quando l'operaio gli rimborsa le spese per essere stato presso la macchia nel piano del porto di Pisa *pro faciendo domos dicte opere;*[3] poi, quando lo stesso operaio paga all'artista la pigione per la casa da lui abitata, e questo nel 1302, nel 1304 e l'ultima volta nel 1308.[4]

Stando poi alla notizia data dai signori Cavalcaselle e Crowe, tra il 1302 e il 1311 avrebbe dovuto Giovanni scolpire il sepolcro stato eretto a Benedetto XI (morto nel 1304) nella chiesa di San Domenico a Perugia. Certo l'attività artistica di lui in patria, nonostante che ci manchino le notizie, non fu invero limitata, e le varie e notevoli opere rimaste chiaramente ce lo attestano. Del resto, doveva Giovanni avere un ingegno ben precoce, se il padre nel contratto per il pulpito di Siena può nominare il figlio come suo collaboratore: *se fosse voluto intervenire,* come dice il contratto, avendo allora l'età di 15 anni. Ma mentre nel pulpito di Siena egli non emerge per caratteri proprj, a Perugia invece, occupato col padre ad ornare la fontana, si afferma risolutamente in alcune figure femminili, le quali si fanno ammirare per l'audacia del movimento, la severità dell'espressione, e per la maniera pittorica con cui son trattate le vesti.

[1] Loc. cit., vol. III, p. 212.

[2] Entrata e Uscita, 2, turchino, c. 100.

[3] Entrata e Uscita, 7, turchino, c. 80.

[4] Entrata e Uscita, 3, turchino, c. 115; 7, turchino, c. 76 t.; 8 turchino, c. 64. In un foglietto sciolto dell'Archivio del Capitolo (Filza 2) leggiamo questi appunti: Giovanni capo maestro dell'Opera esente dalle Date: a foglio 17 dello spoglio della Comunità. Figlio di maestro Nicola, lavora il pervio del Duomo nel 1308: è privilegiato, ed era capo maestro di San Giovanni Battista: detto spoglio a foglio 27 e a 30.



TABERNACOLO DELLA PORTA PRINCIPALE DEL CAMPOSANTO

Il Bode suppone che nella sua giovinezza lavorasse al fonte battesimale, che è in Pistoia.[1] Certo, dopo i lavori della fontana di Perugia tornò Giovanni a Pisa, e nell'anno stesso nel quale morì il padre, ebbe l'incarico della costruzione del Camposanto (1278). E, poichè in quest'epoca e dopo vogliono gli storici ch'egli scolpisse le due statue di Vergini, una sulla porta del Battistero, l'altra, a mezza figura, nel Camposanto, sotto il primo affresco di Benozzo, così cominceremo a studiare l'opera del nostro artista da questi non dubbi lavori di lui.

IV.

Scrive il Vasari, che « una Nostra Donna, che in mezzo a San Giovanni Battista ed un altro Santo si vede in marmo sopra la porta principale del Duomo, è di mano di Giovanni, e quegli che a' piedi della Madonna sta in ginocchioni, si dice essere Pietro Gambacorti operaio... Similmente sopra la porta del fianco, che è dirimpetto al campanile, è di mano di Giovanni una Nostra Donna di marmo, che ha da un lato una donna in ginocchioni, con due bambini, figurata per Pisa, e dall'altro l'imperadore Enrico ».[2]

Di quest'ultima vide il Da Morrona gli avanzi in un magazzino vicino al Camposanto, e lo stesso Vasari ci ricorda le iscrizioni che in tali sculture si leggevano: « Nella base dove posa la Nostra Donna, sono queste parole:

AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM.

« Intorno alla detta base:

NOBILIS ARTE MANUS SCULPSIT JOHANNES PISANUS
SCULPSIT SUB BURGUNDIO TADI BENIGNO.

« Intorno alla base dell'Angiolo sinistro, sopra la detta porta, che tiene in braccio una donna con due bambini in collo:

VIRGINIS ANCILLA SUM PISA QUIETA SUB ILLA.

« Intorno alla base dell'Angiolo destro che tiene Enrico Imperatore:

IMPERATOR HENRICUS QUI CHRISTO FERTUR AMICUS.[3]

Della prima non sappiamo capire come mai il Vasari abbia potuto vederla sulla porta principale del Duomo. Il Rosini, nella sua descrizione delle pitture del monumentale Cimitero, scrive che il tabernacolo ch'è sulla porta principale è opera di Giovanni Pisano, architetto del Camposanto. Vi siede in mezzo la Vergine col Bambino, e dinanzi a lui sta genuflesso Pietro Gambacorti, allora operaio, e, secondo alcuni, l'architetto Giovanni che colle altre figure scolpì sè medesimo. Così anche il Da Morrona. I signori Cavalcaselle e Crowe poi confermando l'attribuzione aggiungono che il tabernacolo con la Vergine e quattro Santi mostra come egli sia artista pregevole, vuoi come architetto, vuoi come statuario. Ma sarà bene intenderci, perchè non piccola è la confusione intorno a queste opere differenti, una delle quali è all'ingresso del Camposanto, l'altra sulla porta del Battistero.

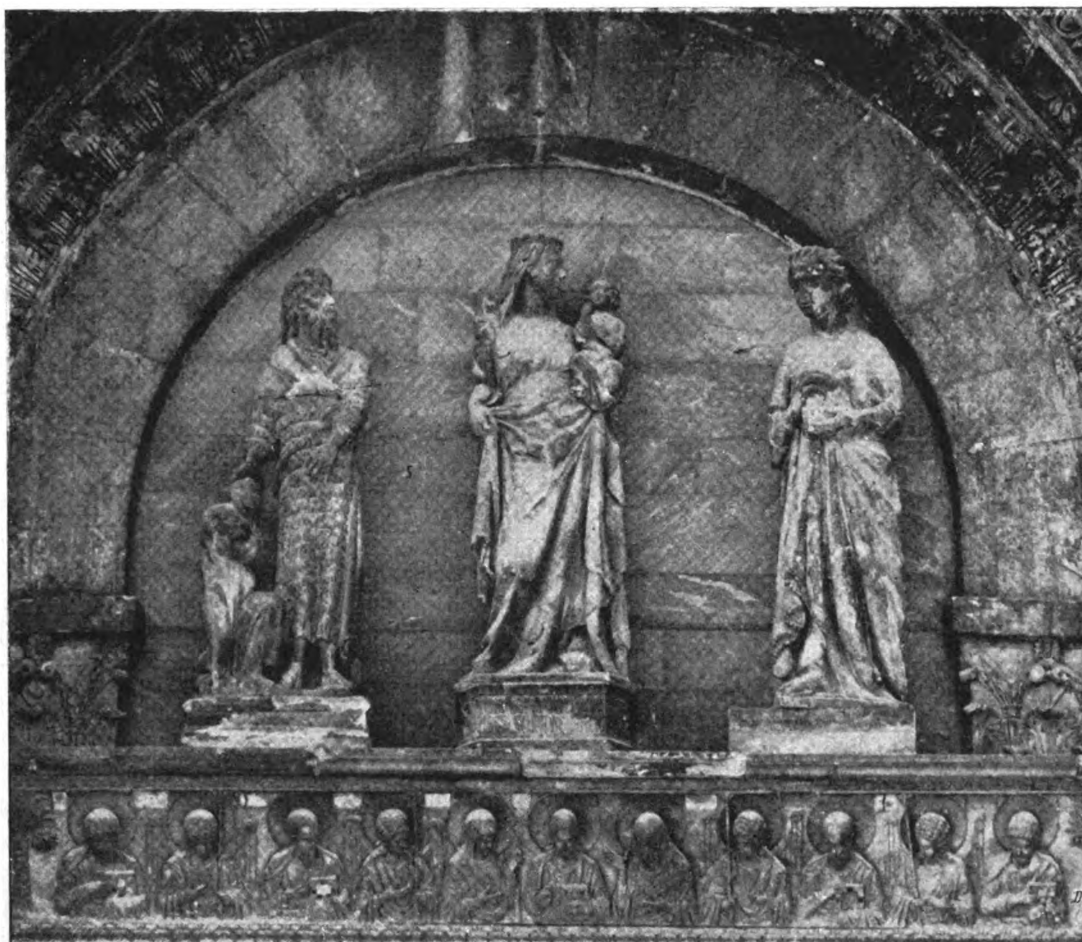
Se proprio il Gambacorti è rappresentato in quel personaggio genuflesso, con le mani giunte rivolto alla Vergine, che è sulla porta principale del Camposanto, Giovanni Pisano non può assolutamente aver lavorato a quel tabernacolo, come del resto pare a noi più probabile, anche senza insistere sulla questione delle date e dei nomi, dal momento che

[1] W. Bode, *Die Italienische Plastik*, p. 22.

[2] Vasari. Ed. Sansoni, vol. I.

[3] Orlandi, *Memorie storiche*. Manoscritto del secolo XV, dell'archivio Roncioni, che contiene tutte le iscrizioni che si leggevano così all'esterno che all'interno del Duomo. Abbiamo riportato da questo codice le nostre.

tutte quelle figure non hanno per nulla il carattere delle sculture dell'artista pisano. La testa della Vergine, oblunga, larga alla fronte, depressa alle mascelle, con la bocca semiaperta, è nella costruzione contorta e sgraziata; e le altre tutte di un ovale esagerato e prive di espressione, diremo anzi dalla fisonomia imbambolata, caratterizzano la maniera speciale ai seguaci del Pisano. La decorazione architettonica poi, così esageratamente trita, ci ricorda quella della chiesetta della Spina, e ci fa con fondamento supporre possa essere stata lavorata insieme alle statue qualche tempo dopo la morte di Giovanni o nella seconda metà



LA VERGINE COL FIGLIO, DI GIOVANNI PISANO

(Sulla porta del San Giovanni di Pisa)

del secolo XIV, da uno di quei tanti capo maestri dell'Opera, che sappiamo non spregevoli scultori, quali ad esempio Lupo e Cellino di Nese,[1] e sia così da accogliersi la supposizione che quel personaggio inginocchiato possa anche essere il Gambacorti. Ma anche su questa attribuzione dev'essere nato equivoco.

Il Rosini ci dice, che questo tabernacolo soprapposto alla porta principale del Camposanto vi fu situato nei tempi posteriori; e secondo la tradizione, ornava altre volte la porta di mezzo del Duomo. Ma l'errore del Rosini, che del resto copiò il Da Morrona, nacque dall'aver letto male il Vasari, il quale invero non dice se non questo: che era cioè sulla porta del Duomo la Vergine col figlio fra due Santi, « e quelli che a' piedi sta in ginocchioni è

[1] Maestro Lupo fu tra quelli incaricati di studiare l'ingrandimento della chiesa della Spina, e Cellino di Nese scolpì a Pistoia il monumento sepolcrale a Cino de' Sinibaldi.

Pietro Gambacorti operaio »; ove lo storico aretino allude non già al gruppo di statue ora sopra il Camposanto, ma sivvero all'altro che sta sulla porta principale del Battistero, di cui la Vergine col Figlio, bellissima e maestosa figura, porta nello zoccolo la scritta:

SUB PETRI CURA HEC PIA FUIT SCULPTA FIGURA
NICOLI NATO SCULPTORE JOHANNE VOCATO,

ed ha alla destra quel San Giovanni Battista con una figurina genuflessa ai piedi: opera questa che insieme all'altro San Giovanni Evangelista, il quale sta dall'opposto lato, non potremmo assolutamente assegnare a Giovanni. E come il Da Morrona male interpretò il Vasari, così questi credette senz'altro che quel SUB PETRI CURA significasse che il lavoro fosse stato eseguito a tempo dell'operaio Pietro Gambacorti, il quale del resto non ebbe mai quell'ufficio. Ma egli deve aver sbagliato ancora la collocazione di quella statua di Giovanni, che non potè mai essere sulla porta della chiesa maggiore, dal momento che ci è dato sapere che un Pietro, e certo quello di cui si parla, fu nel 1304 operaio di San Giovanni Battista,[1] e lo ritroviamo con lo stesso incarico nel 1315.[2] Fu dunque per lui che Giovanni lavorò quella statua della Vergine, che è da ascriversi fra una delle migliori opere sue. Dritta in piedi, tenendo il corpo leggermente inclinato indietro per lo sforzo di sostenere il Bambino, è una figura d'insieme grandioso, dal volto severo e pur gentile, che conserva ancora il carattere dell'antico. Il naso diritto, la bocca socchiusa, lo sguardo rivolto al fanciullo, dànno alla faccia un sentimento vivissimo e una intensa espressione di amorevolezza, degna in tutto dello scalpello dell'insigne artista. Del putto non è il caso di parlare: rifatta la testa e rinnovate le estremità superiori da un rozzo scarpellino, il quale nemmeno lontanamente si è dato la cura di ridarci i caratteri dell'originale, l'opera ha perduto ogni artistico valore: nè poi potremmo in nessun modo creder di Giovanni le due figure laterali, sculture vuote, scorrette e volgari, che hanno soltanto la maniera e i caratteri superficiali proprj della Scuola. L'altra Madonna col Bambino, a mezza figura, e un po' più grande del vero, che è nel Camposanto, sotto il primo affresco di Benozzo, e che stava prima sull'architrave della porta di fianco di San Ranieri, ove ora è una statua rappresentante un santo vescovo, è certo una delle opere sue, nelle quali meglio sia riescito ad accoppiare, come giustamente osservano i signori Cavalcaselle e Crowe, la naturalezza e la grazia dei movimenti a un fare largo e facile. È rappresentata con la corona in testa e una benda che dal capo le scende sulle spalle, mandando il lembo sinistro sull'omero destro, sopra una tunica fermata con un nastro sotto il seno. Ha nel braccio destro e guarda amorevolmente il Bambino, anch'esso vestito di una tunica, aperta sul davanti, per lasciar uscire le braccia. Questa bellissima immagine ci fa venire alla mente l'altra Madonna in avorio che si conserva nella sagrestia della Primaziale di Pisa, e che, pei documenti pubblicati, è pur esso non dubbio lavoro del nostro Giovanni, e fra i suoi importantissimo.[3]

V.

I signori Cavalcaselle e Crowe affermano esser dello stesso tempo (1278-1290) la Vergine col Putto che sorge in cima alla facciata del Duomo di Pisa.

Sappiamo veramente che nel 1302 Sigerio Magnani, giudice, ricevette dall'operaio, alla presenza di maestro Enrico converso dell'Opera e di maestro Giovanni di maestro Niccola, la somma di soldi cinquanta di denari pisani per un pezzo di marmo da lui acquistato per fare una immagine della Vergine col Figlio da porsi nella chiesa maggiore: *ponendam in maioris ecclesie;*[4] ma l'essere stato testimone è troppo poco per poter affermare che Giovanni

[1] Archivio del Capitolo, filza 2.

[2] Arch. dell'Opera, entrata e Uscita, 9, c. 48.

[3] *Archivio storico dell'Arte*, anno VI, fasc. V.

[4] Entrata o Uscita, 3, turchino, c. 127.

abbia lavorato alla Madonna, che è sul frontispizio della chiesa; eppoi quel *ponendam in maioris ecclesie* può forse credersi si riferisca a quella che avrebbe dovuto andare sulla facciata? Certo quella figura che tuttora si vede fu lavorata dopo, e non può quindi ascriversi al nostro; e infatti a Bertuccio d'Ugolino da Carrara furono pagate a dì 27 di luglio



LA TESTA DELLA VERGINE SULLA PORTA DEL SAN GIOVANNI

del 1346 lire 66 e soldi 10 per il prezzo del marmo occorrente per la nuova immagine, chè la vecchia, nel 1322, *essendo terremoti grandissimi,* cadde.[1] Nè può del resto credersi che Giovanni abbia lavorato agli ornati della chiesetta della Spina, la quale fu condotta allo stato in cui attualmente si trova non certo prima del 1325; ed esaminati attentamente tutti quei lavori di scultura, noi non sappiamo ritrovare in essi i caratteri e la maniera

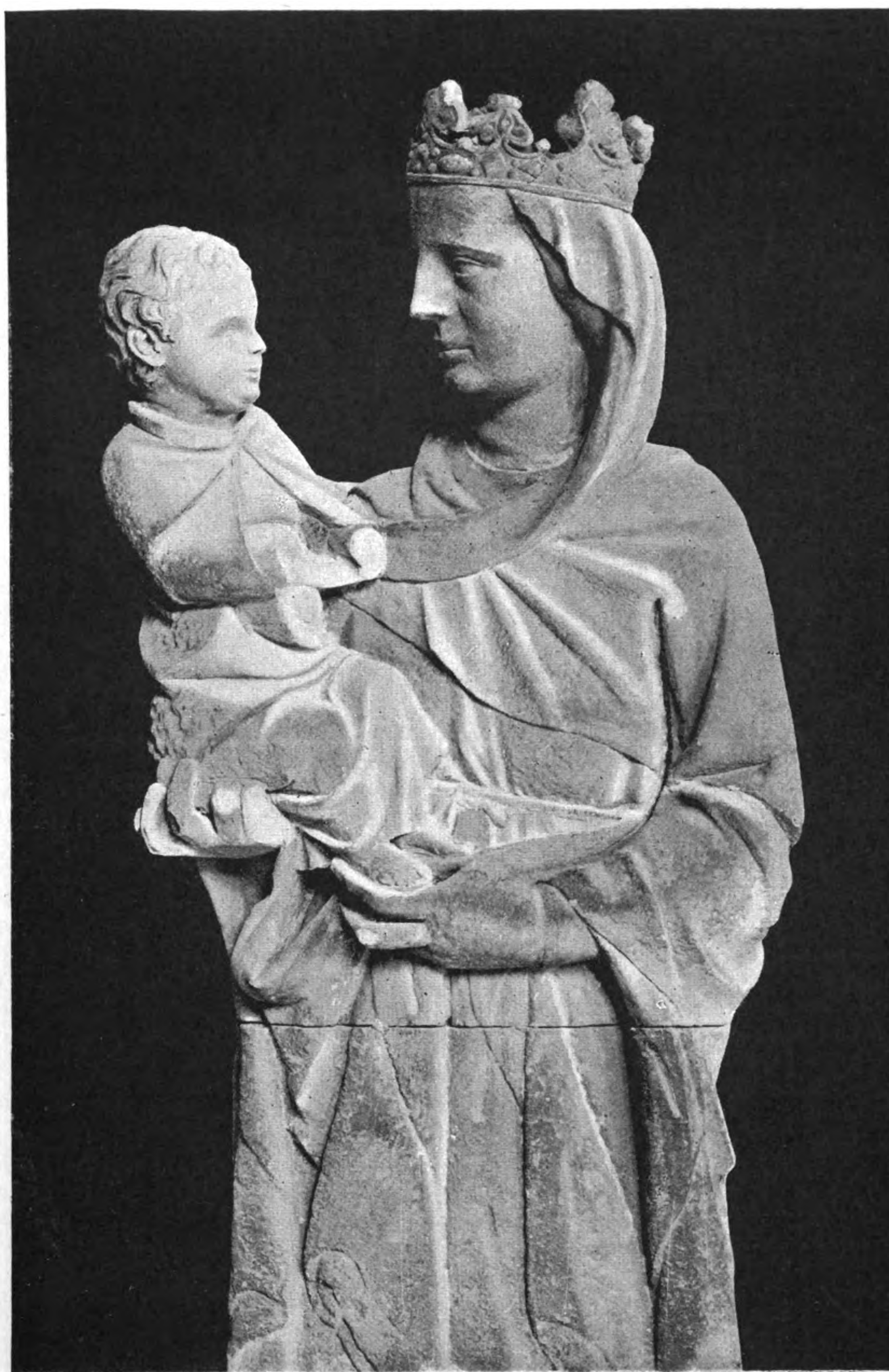
[1] SARDO, *Archivio storico italiano,* VI-II, p. 104.

dell'artista pisano, ma sibbene chiarissimi invece quelli dei suoi seguaci o scolari, e fra questi specialmente di Tino di Camaino.

Abbiamo poi già dimostrato come la statua della Vergine col Figlio, che è sul pinnacolo centrale della ornatissima chiesetta, e che i citati scrittori volevano di Giovanni, sia piuttosto da ascriversi ad Andrea Pisano,[1] e che le altre due immagini esistenti nell'esterno della chiesa sono evidentemente della scuola, non mai del nostro scultore.

Ma l'opera sua maggiore e più importante è senza dubbio il pulpito ch'ei lavorò per il Duomo di Pisa dal 1303 al 1311. Già, come dicemmo in principio, abbiamo studiato l'argomento ed espresso i nostri dubbi intorno alla originaria configurazione di questa insigne opera d'arte. Completeremo ora gli studi già fatti, correggeremo quegli errori in cui potremmo essere incorsi, e se dovremo talvolta ripetere ciò che ai lettori è noto, o ritroverebbero scritto in altra parte di questo stesso periodico, ci sia di scusa il desiderio di dare chiaro e preciso svolgimento al nostro assunto per arrivare, con nuovi studi e nuove ricerche, a più nuove e più importanti conclusioni. Ma avanti di parlare del pergamo ci pare opportuno e necessario fissare, per quanto ci sarà possibile, il carattere della scultura di questo artefice pisano, il quale, nonostante la ricerca del vero e l'esagerato desiderio di vita e di movimento, specie nella composizione, riesce a conservare alle figure della Vergine impronta di verità e di maestà, non scompagnate da correttezza e da grazia; ai tipi del Bambino carattere e fanciullesca espressione; e questo perchè nella riproduzione delle figure ferme sa meglio, il che è anche più facile, mantenere la proporzione e l'insieme. I volti delle Madonne, pur avendo dell'antico, hanno espressioni e sentimenti più umani e veri; non son più matrone in paludamento, trasportate da' sarcofaghi a rappresentare la Divina Madre cristiana, ma donne con tutta la femminile espressione e la dolcezza propria al sentimento materno, che si compiacciono nell'ammirazione del figlio; e si rassomigliano per quella caratteristica costruzione che si ripete quasi costante: la fronte alta e il naso diritto, impostato come nelle statue greche; la bocca piccola dalle labbra contornate, il mento pieno e carnoso. Questo nelle immagini che sono a Pisa, questo in quella pure che è a Padova nella cappella Scrovegni, che porta sotto, nello zoccolo, la scritta JOHIS MAGISTRI NICOLI. Così la figura che è sulla facciata della Cattedrale di Siena, rappresentante una Sibilla, non indubbiamente gli appartiene, e si può rassomigliare per carattere alle sculture del pergamo di Pistoia. Quelle del pulpito di Pisa ricordano pure la sua maniera già riscontrata in altre opere, ma se ne distaccano talvolta, per migliorare in alcuni casi, e in altri, è pur necessario convenirne, per attestare una decadenza o piuttosto un cambiamento, cui sarebbe però difficile dare una artistica giustificazione. È dunque lo stile di Giovanni una mescolanza, che va dall'imitazione più o meno sentita dell'antico al desiderio del nuovo e del vero, quando, come più spesso accade, non unisce questi due intenti; cosicchè sarebbe ben difficile stabilire norme costanti alla maniera sua; ma queste particolari tendenze si possono facilmente riscontrare per gli esempi che abbiamo, e che son quelli appunto che ci han servito e ci serviranno di guida. Quando troveremo statue che dell'antico non hanno la ricerca artistica della forma e dell'espressione, ma soltanto un lontano richiamo e solo per il soggetto che rappresentano, quando troveremo dei gruppi di figure, che pur essendo fermi, son goffi, vuoti e convenzionali, con superficialità di tecnica e con povertà d'intelligenza eseguiti, non con sentimento profondo, queste statue e questi gruppi non potremo dar mai a Giovanni, ma bensì agli imitatori di lui, che, come tutti gli imitatori, non seppero afferrare che la superficialità delle cose, mancando loro quello spirito che può solo animare le creazioni degli artisti veramente grandi. Se il pulpito di Pistoia segna l'apogèo dell'arte di Giovanni Pisano, quello di Pisa non ne segna per nulla la decadenza: non è facile vedere, come ancor qui si vedono, delle riproduzioni così semplici e così sincere della realtà: c'è qualche rigidezza elegante

[1] *Archivio storico dell'Arte*, anno VI, fasc. V.



LA VERGINE COL FIGLIO, DI GIOVANNI PISANO

(Sotto il primo affresco di Benozzo nel Camposanto)

che sorprende, ma tanto spirito così fino e così giusto di osservazione, che riesce all'artista di renderci talvolta la natura, ci sia permessa la frase, con dolce brutalità. Il Perkins afferma che gli specchi del pulpito nostro sono, rispetto a quelli di Pistoia, di una inferiorità che può spiegarsi con l'età avanzata di Giovanni; ma è vero questo? Lo vedremo meglio a suo tempo; cerchiamo intanto di descrivere quest'opera d'arte, quale ci pare dovesse essere, avanti che ce la riducessero a quell'inconcepibile miscuglio di sculture povere e insignificanti.

VI.

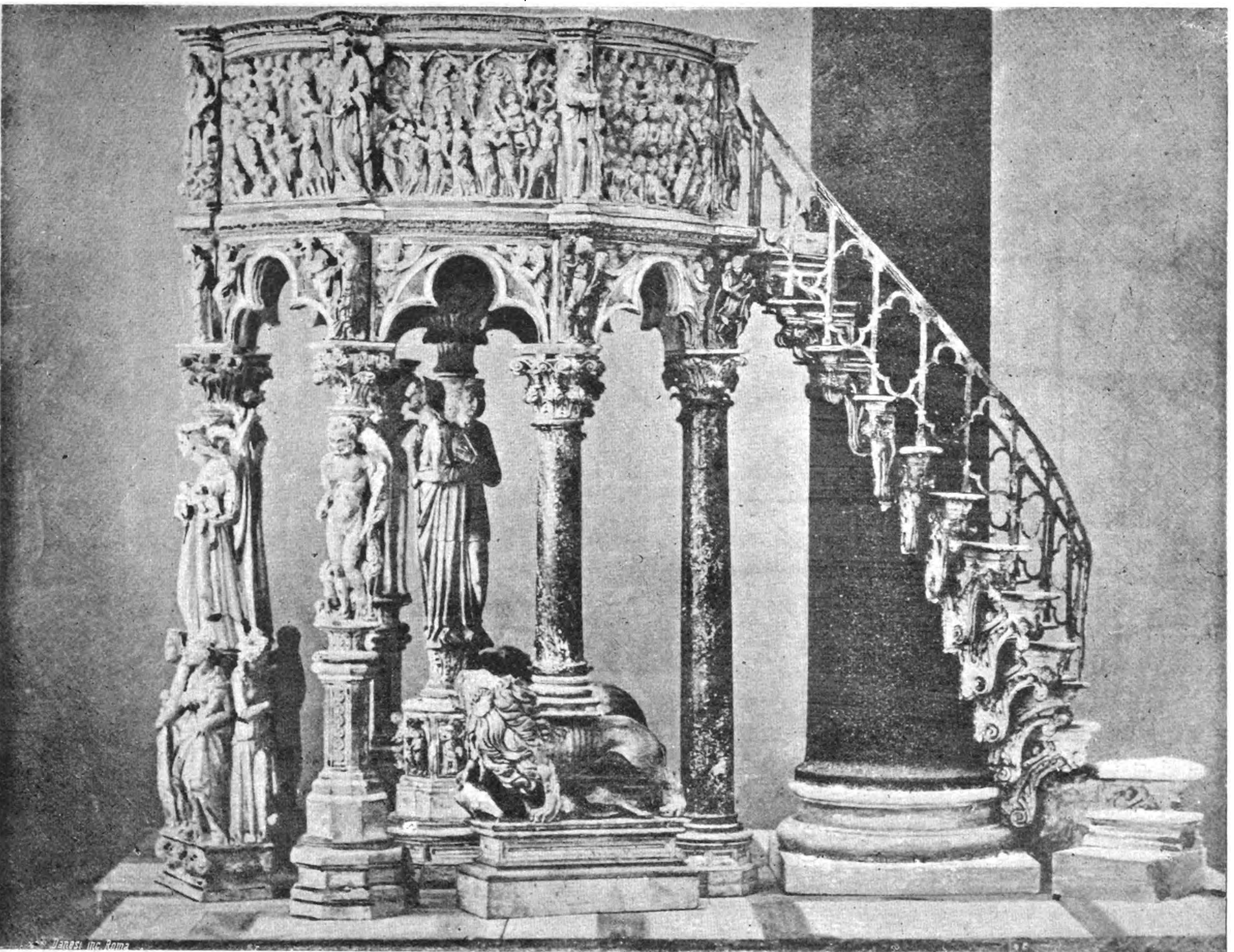
Che Giovanni Pisano lavorasse a un pulpito grande per il Duomo apparisce dai registri di entrata e di uscita dell'Opera della Primaziale, e noi già abbiamo citati i documenti che a questo pulpito si riferivano; [1] ricorderemo solo che cominciato nel 1303, fu finito da Giovanni Pisano nel 1311, secondo l'iscrizione del pilastro del Duomo che suona precisamente così: IN NOMINE DOMINI AMEN. BORGHOGNO DI TADO FECE FARE LO PERBIO NUOVO LO QUALE È IN DUOMO COMINCIOSI CORENTE ANI DOMINI MCCCII FU FINITO IN ANI DOMINI CORENTE MCCCXI DEL MESE DI DICIENBRE.

Nessuna particolareggiata descrizione del monumento si trova nelle antiche cronache pubblicate o nei manoscritti che si conservano ancora negli archivi; il Vasari, che ce lo descrive come deve averlo visto, ci dice che « Nello di Giovanni Falconi diede a fare a Giovanni il pergamo grande del Duomo, che è a man ritta, andando verso l'altar maggiore, appiccato al coro: al qual dato principio, ed a molte figure tonde, alte braccia tre, che a quello avevano a servire, a poco a poco lo condusse a quella forma che oggi si vede, posato sopra le dette figure, parte sopra alcune colonne sostenute da leoni; e nelle sponde fece alcune storie della vita di Gesù Cristo.....». Ma gli storici anteriori, e noi stiam con essi, non sono d'accordo con la descrizione del Vasari e con quella del Roncioni, che anco maggiormente si estende sulla descrizione e illustrazione delle statue, le quali sorreggono il pulpito, e sul loro simbolico significato. [2]

[1] *Arch. storico dell'Arte*, anno V, fasc. II.

[2] Crediamo opportuno ripetere qui, per maggior chiarezza del soggetto, la descrizione lasciataci dal Roncioni libro III, p. 110):

« Questo pergamo è tenuto, per le molte figure che « vi sono, oltradimodo bellissimo: ed è sostentato primie« ramente da una statua di marmo, che rappresenta la « figura di Cristo benedetto, che ha sotto i piedi i quat« tro Evangelisti; e da un'altra che dimostra la forma « di san Michele Arcangelo: da due gran leoni, che « sopra il dorso hanno due colonne, una di broccatello « e l'altra di porfido: e dipoi, da due statue profane, « che la prima dimostra un Ercole con la pelle del « leone nemeo addosso (ed è talmente tenuto per cosa « rara, che dà gran diletto ai riguardanti: ed hassi per « fama passata e divulgata d'età in età, che questa figura « fosse, con molte altre spoglie, portata l'anno MXXX « di Cartagine), e la seconda una Pisa; la quale così fu, « come ella sta, dai nostri antichi formata. Ma perchè « chi la riguarda, possa il tutto comprendere (sebbene « io mi allontano troppo dalla descrizione incominciata); « la voglio circonscrivere, parendomi in un certo modo « questo luogo molto a proposito. Si finge adunque Pisa « una donna scalza, con una veste rossa e lunga fino ai « piedi, con un manto azzurro, con corona d'oro in testa, « con due aquile alate ai piedi della sua base; qual « donna è retta da quattro statue, che mettono dette « aquile nel mezzo. La prima è la Prudenza, la seconda « la Temperanza, la terza la Fortezza e la quarta la « Giustizia; ed è cinta da un cordone che le pende fino « ai piedi, dentrovi sette nodi. Ha dall'orecchio destro « un'aquila che le favella nell'orecchio, e sopra delle « sue spalle un'altra aquila che si regge sopra di lei « con l'ali aperte. Ha due putti, ai quali dà il latte, e con « una mano tiene un leone per una gamba. Ora, tutte « queste cose hanno grandissimo significato: e siccome « io ho sentito dire da molti vecchi che mi dicevano « averlo saputo dai padri loro, e quelli da altri loro « antichi, e così in infinito; così narrerò queste signifi« cazioni, non vi aggiungendo nulla del mio. Principal« mente, i due putti allattati da lei, denotano la ferti« lità grande del suo tenitorio, il quale è bastante a « nutrire i figliuoli suoi e gli altrui ancora; e perciò dà « il latte a tutti e due. L'aquile che la sostengono (o in « un certo modo, pare che ella si sostenti sopra di esse), « dimostrano che Pisa ha per suo fondamento princi-



IL PULPITO, DI GIOVANNI PISANO

(Secondo la ricomposizione del prof. Fontana)

Nella storia infatti del Sardo (Cod. 491, classe 25, Biblioteca Nazionale di Firenze), nelle ultime pagine, in una descrizione abbastanza ampia, sempre relativamente s'intende, della chiesa pisana, quando si viene a parlare del pulpito, così si descrive: « dallato al choro si vede uno perbio d'intaglio tutto di marmi finissimi ed istoriato tutto, ED È IN SU UNDICI CHOLONNE DI PIETRE FINI, ed il più meraviglioso si ritrovi per tutto lo mondo ». In un'altra storia di Pisa poi, che dal suo principio va fino all'anno 1422, essa pure al Sardo attribuita, sebbene un po' diversa a quella sopra citata (Cod. 492, classe 25), la descrizione del pergamo è un po' più chiara e precisa: « et dallato all'entrata del coro vi è un pulbito grande d'intaglio tutto di marmi fini, e istoriato tutto; è IN SU UNDICI COLONNE DI PIETRE FINI; EVVI CERTI MARZOCCHI DI INTAGLIO DI MARMO, CHE REGGONO IN SU LE RENE PARTE DI DETTE COLONNE; et [il] più meraviglioso si trovi per tutto il mondo ».

A chi credere dunque? Per noi non v'ha dubbio di sorta. Anzi, avanti di maggiormente addentrarci nell'argomento daremo una descrizione del pulpito lavorato da Giovanni Pisano per il Duomo; e vedremo all'ultimo se la nostra non sia da preferirsi a tutte le altre.

Borgundio Tadi dette a fare a Giovanni il *perbio nuovo* del Duomo, il quale aveva nelle sponde scolpite varie storie della vita di Cristo, ed era sorretto da 9 colonne di pietre fini, alcune delle quali sostenute da leoni; mentre due altre colonne reggevano la scala che era rettilinea: (ecco così le 11 colonne degli storici citati); alla base della quale era una leonessa, che aveva sul dorso un leggìo. La colonna centrale era figurata, rappresentandosi in essa le tre Grazie Cristiane con tre donne aggruppate, di maniera che l'avambraccio dell'una serve d'avambraccio all'altra, e aveva nella base otto piccole figure in bassorilievo sedute, rappresentanti le sette Arti liberali e la Filosofia. Quest'opera incominciata nel 1303, fu finita nel 1311, come appare in certi versi che sono attorno al detto pergamo e che dicono così:

LAUDO DEUM VERUM PER QUEM SUNT OPTIMA RERUM
QUI DEDIT HAS PURAS HOMINEM FORMARE FIGURAS
HOC OPUS HIS ANNIS DOMINI SCULPSERE JOHANNIS
ARTE MANUS SOLE QUONDAM NATIQUE NICHOLE
CURSIS UNDENIS TERCENTUM MILLEQUE PLENIS.
JAM DOMINANTE PISIS CONCORDIBUS ATQUE DIVISIS
COMITE TUNC DICO MONTISFELTRI FREDERICO
HIC ASISTENTE NELLO FALCONIS HABENTE
HOC OPUS IN CURA NEC NON OPERE QUOQUE IURA
EST PISIS NATUS UT JOHANNES ISTE DOTATUS
ARTIS SCULPTURE PRE CUNCTIS ORDINE PURE
SCULPENS IN PETRA LIGNO AURO SPLENDIDA TETRA
SCULPSERE NESCISSET VEL TURPIA SI VOLUISSET
PLURES SCULPTORES REMANENT SIBI LAUDIS HONORES
CLARAS SCULPTURAS FECIT VARIASQUE FIGURAS
QUIS QUIS MIRARIS TUNC RECTO JURE PROBARIS
CHRISTE MISERERE CUI TALIA DONA FUERE. AMEN.

« pale l'Imperio romano: le quattro statue, che si go- « verna con prudenza, con temperanza, con fortezza e « somma giustizia: scalza, che ella è umilissima: la « veste rossa, vera figliuola imperiale: il manto azzurro « significa esser tutta celeste, e sotto la protezione di « Maria Vergine: quelli sette nodi, che ella era signora « di sette isole principali; cioè Sardegna, Corsica, l'Elba, « Pianosa, Giglio, Capraia e Gorgona.

« L'aquila che le favella nell'orecchio destro denota « come gl'imperatori romani in tutte le loro occasioni « seco si consigliavano: quella sopra le spalle ad ali « aperte, come Pisa era tutrice e difenditrice del grande « Impero romano: e finalmente il leone che ha per un « piede, la città di Fiorenza. E questa è la sua vera « dichiarazione. Nel mezzo a questo pulpito vi era una « statua con tre volti; che sono le tre grazie: cioè Fede, « Speranza e Carità; dalla quale è retto detto edificio nel « mezzo suo. Ai piedi della base di questa statua sono « scolpite intorno le sette arti liberali, con bellissimo « artificio, e somma vaghezza di coloro che la risguar- « dano. Fu fatta questa opera meravigliosa da Giovanni, « di Niccola Pisano, scultore famosissimo di quei tempi; « essendo potestà di Pisa Federigo conte di Montefeltro, « ed operajo di tanta chiesa Nello Falcono pisano ».

E nella base *(in pede pulpiti maioris),* erano questi altri versi:

CIRCUIT HIC AMNES MUNDI PARTESQUE JOHANNES
PLURIMA TEMPLANDO GRATIS DISCENDA PARANDO
QUEQUE LABORE GRAVI NUNC CLAMAT NON BENE CAVI
DUM PLUS MONSTRAVI PLUS HOSTITA DAMNA PROBAVI
CORDE SED IGNAVI PENAM FERO MENTE SUAVI
UT SIBI LIVOREM TOLLAM MITIGEMQUE DOLOREM
ET DECUS IMPLOREM VERSIBUS ADDE ROREM
SE PROBAT INDIGNUM REPROBANS DIADEMATE DIGNUM
SIC HUNC QUEM REPROBAT SE REPROBANDO PROBAT.

E tutto questo a complemento delle incompiute notizie del Vasari, e che noi abbiam tolto da un codice dell'archivio Roncioni. [1] E poichè noi abbiam dato così nuova configurazione all'opera di Giovanni Pisano, togliendo statue che per noi non hanno ne potevano aver nulla a che fare col monumento, vediamo di dimostrare ancora che noi siamo nel vero, e che così, proprio come l'abbiam descritto, doveva essere il pulpito della Primaziale di Pisa.

VII.

E prima di tutto ci sarà ben lecito domandarci: se i cronisti come il Sardo o altri ce lo dicono sostenuto su undici colonne di pietre fini con certi marzocchi d'intaglio di marmo, che reggono in su le rene parte di dette colonne, è egli possibile, che se, alcune statue avessero fatto da sostegni insieme ai leoni, non ce lo avessero detto? Ora, poichè a noi è parso sempre poco presumibile che figurine come l'Ercole e il S. Michele avessero potuto sorreggere un pulpito di quella grandezza, e con queste le due altre statue dal collo secco e sottile, così anche nel nostro primo studio intorno alle vicende subìte da quest'opera d'arte abbiamo esternato timidamente i nostri dubbj. Ma oltre questo, dànno nuovo argomento a dubitare di tale insieme quell'accozzo di statue mezzo sacre e mezzo profane; quello sfoggio così poco opportuno di nudo, e il non potersi rendere perfetto conto del concetto avuto dall'artista, nonostante la ingegnosissima interpretazione dataci dal Roncioni. Bisogna dunque convenire che aveva ragione il Vasari, se impressionato non favorevolmente al complesso del monumento, deplorava che « tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica, non fusse accompagnata da buon disegno e non avesse la sua perfezione, nè invenzione, nè grazia, nè maniera che buona fosse, come avrebbe a' tempi nostri ogni opera che fusse fatta anco con molto minore spesa e fatica ». [2]

Il Cavalcaselle poi scrive « che tutte queste sculture, quantunque facciano parte d'un solo lavoro, non sono però di egual merito nei riguardi dell'esecuzione. Le più scadenti devonsi attribuire agli aiuti, come la maniera più larga e più facile che vedesi adoperata nelle altre deve provenire dalla distanza del tempo, nel quale, a paragone delle prime, esse furono eseguite, poichè questo pulpito fu incominciato nell'anno 1302 e finito nel 1311 ». [3]

Ora è bene osservare che Giovanni Pisano scrisse: *hoc opus.... sculpsere Joannis arte manus sole:* cioè, le sole mani di Giovanni scolpirono questo lavoro; e che nei registri di amministrazione i due soli nomi che si trovano fra quelli che lavoravano con Giovanni, sono Bernardo e Andreuccio. In quanto poi al supporre che l'esecuzione così diversa dipendesse da distanza di tempo, è assurdo pensare che giunto l'autore a quell'età e a quella pratica, nel corso di nove anni potesse mostrare tanta differenza tecnica, quanta ne resulta fra le figure degli specchi, quelle del sostegno centrale e i leoni da una parte, e dall'altra i due gruppi di statue che han sopra, uno la figura allegorica di Pisa, uno il Cristo.

[1] ORLANDI, *Memorie storiche,* c. 7 e 8.
[2] VASARI, Ed. Sansoni, vol. I, p. 316.
[3] *Storia della Pittura,* vol. II, p. 228-9.

Se dunque questa differenza tecnica effettivamente esiste, e nessuno può metterla in dubbio, e se d'altra parte non può ammettersi che altri, anche scolari suoi, vi abbiano lavorato, e se pur l'han fatto doveva l'opera loro limitarsi a ben poco, come non dar peso maggiore alla supposizione che quelle statue fossero lì aggiunte in altra epoca e non facessero parte del monumento? Intanto il significato che avrebbero dovuto avere quelle figure nel pulpito non è ben chiaro: quella statua con le bilancie e la cartella ove è scritto: VERITAS DE TERRA ORTA EST ET JUSTITIA DE CŒLO PROSPEXIT, è essa il Cristo, o una figura allegorica? E l'Ercole poi potrà benissimo stare a indicare la forza pagana, come vorrebbe il Roncioni, in riscontro di quella cristiana rappresentata dal S. Michele; ma davvero sarebbe difficile trovar fra loro alcuna relazione di somiglianza nel rispetto dell'arte!



S. Paolo, di Giovanni Pisano
(Frammento di ornamentazione fra uno specchio e l'altro del pulpito)

In queste sculture l'imitazione dell'antico è palese, ma quanto infelice giudichi lo studioso! Nel gruppo delle quattro Virtù, a rappresentare la Temperanza è raffigurata una statua di donna coronata d'edera, con una cornucopia e un compasso nelle mani: probabile imitazione di qualche antica immagine dell'Abbondanza; e per la Prudenza v'è una donna ignuda, che riproduce nel movimento del corpo e nell'atteggiamento delle mani il tipo della Venere Medicea: ingenua, goffa e volgare riproduzione! Ma Giovanni Pisano non si è mai sognato di far simili imitazioni, e, quel che è peggio, con tecnica così trascurata e con tanto assoluta mancanza di carattere e di sentimento! Che dire poi di quei quattro Evangelisti dalle fisonomie ignobili, dall'insieme tozzo, dalle estremità goffe, dalle pieghe diritte e vuote; figure, insomma, senza grazia e così prive d'espressione?

Per crederle di Giovanni bisognerebbe avere addirittura dimenticato il S. Paolo, una delle più nobili e maestose figure uscite dallo scalpello dello scultore pisano. È raffigurato il Santo diritto in piedi, avvolto in un manto che a larghi e indovinati andamenti di pieghe gli scende fino alle estremità: tiene nella sinistra la spada e nella destra un libro. La testa ha con pochi tratti preso una fisonomia grandiosa e severa: il cranio lucido e calvo si disegna mirabilmente fra l'acconciatura dei capelli; la barba fluente scende sul petto a larghe ciocche, e tutto l'insieme contribuisce a dare a quella immagine un'espressione di severità e di bellezza, con tale effetto di verità, che poche altre opere dello stesso Giovanni hanno mai raggiunto. E come può supporsi che chi ha scolpito questa figura del Santo, che par viva, e le due teste che gli stan dietro, esse pure così caratteristiche, oppure qualche altra di profeta che ornavano fra uno specchio e l'altro il pulpito, abbia anche fatto le statue del gruppo ove son rappresentati i quattro Evangelisti o le quattro Virtù? Qui è l'imitatore, non il creatore; lo scolaro, non il maestro; il mestierante, non l'artista!

La statua dell'Ercole, osservata nella parte posteriore della testa, mostra troppo chiaramente le traccie dell'essere stata segata e adattata a sostenere il carciofo, su cui avrebbe dovuto poggiare il capitello. Il non essere poi di egual proporzione e misura del S. Michele fa più che mai sembrare impossibile siano state entrambe create dall'artista, allo scopo cui furon dopo destinate.

L'imbasamento invece del gruppo centrale con la rappresentazione delle sette Arti liberali e la Filosofia, oltre rivelare tutta la sapiente abilità, che Giovanni Pisano sapeva mettere nelle opere sue, armonizza mirabilmente col gruppo delle tre Grazie cristiane che gli sovrasta; e la maniera tanto diversa fra alcune delle statue sopraddette e questo elegantissimo e nuovo

sostegno, ci fa sempre più dubitare che chi con mirabile finezza e sapere ha eseguito questa parte dell'opera, non abbia avuto mano nell'altra più scadente e, diciamolo pure, assolutamente indegna di lui.



I QUATTRO EVANGELISTI, DI TINO DI CAMAINO

(Generalmente attribuiti a Giovanni Pisano e ritenuti parte del Pulpito del Duomo)

VIII.

Nè ci basta quanto abbiam detto: è egli possibile ammettere che un artista il quale costruisce dei sostegni come quello centrale, e quei leoni con le colonne, veri e poderosi sostegni, potesse affidare lo stesso ufficio a due statue come l'Ercole e il S. Michele, a due gruppi come il Cristo e la Pisa? Anche se l'arte non ce lo dicesse, ce lo direbbe la logica.

Ed è egli possibile che un artista dell'ingegno di Giovanni Pisano desse lo stesso atteggiamento a due figure, che dovevano esprimere differente soggetto nel medesimo monumento?

La statua di Pisa ha i due putti alle mammelle per dinotare, sempre secondo il Roncioni, la fertilità del suo suolo, come li ha la figurina allegorica della Grammatica nella base del centro. Studiate poi le fisonomie, la struttura delle estremità, l'andamento delle vesti, il carattere generale delle figure, come evidente apparisce in quei due gruppi il superficiale imitatore, l'artista che lavora copiando il maestro, senza talvolta nemmeno rendersi conto dell'opera ch'egli produce!

IX.

Ma avanti di ricercare di dove quelle statue fossero tolte per adattarle in seguito al monumento, guardiamo se i documenti potessero darci maggior luce, e venire meglio a confermare la nostra supposizione. Sappiamo dai registri di amministrazione dell'Opera che dal 1461 al 1511 si lavorava con grandissima attività al riordinamento artistico del Duomo. Nel 1461 si incominciano i sopracieli, e si fa nuovo tutto il coro, dal parapetto alle sedie che vi andavano dentro; nel 1477 si lavora al coro dell'Incoronata; dal 1486 al 1488 il Civitali comincia a rinnovar gli altari, che furon poi proseguiti dallo Stagi, e il Ghirlandaio e il Botticelli vengono in questi anni a dipingere nella chiesa maggiore: è un periodo questo di grande rinnovamento; e poichè oltre il lavoro del coro, v'è anche quello del pavimento *davanti al coro,* non è presumibile che mentre tutto si mutava o per lo meno si riattava, il pulpito di Giovanni solo dovesse e potesse rimanere al suo posto. Sappiamo infatti che nel 1499 si spesero soldi trentasei a fare un modine *per rifare la scala del pulpito di Duomo:*[1] questo nel libro di Ricordanze segnato col n. 7; e per quello antecedente, dell'anno 1494, ci è noto che Pietro di Bartolommeo da Carrara *istette due giornate ad aiutare a levare le graticole sotto al pervio, rassettò le buche del piano dove era impiombata la graticola e fece più pezzi di marmo per il piano sotto la scala del pervio.*[2] Ora, se notiamo che mancano i libri di Ricordanze dal 1494 al 1499, e teniam conto del fatto che prima si è levata la graticola che era attorno al pergamo, poi s'è accomodata la scala, è lecito supporre che qualche cosa al pulpito sia stato fatto negli anni appunto che corsero fra il '94 e il '99. E che il pulpito che era al vecchio coro appiccato dovesse subire per lo meno qualche spostamento o riadattamento, in seguito alla costruzione del nuovo coro, differente dall'antico per forma e ubicazione, ci pare omai ben provato anche pei documenti: chè se si fosse lasciato come era in origine, a che pro rifar la scala nuova? E se non doveva esser toccato, perchè si toglie la graticola di ferro, che difendeva i leoni e la splendida base del sostegno centrale dai danni che avrebbe potuto arrecar loro il pubblico? Ma noi non dobbiamo contentarci di questo. Dal momento che noi non crediamo opere di Giovanni e parti del pulpito i due gruppi di statue con le quattro Virtù e i quattro Evangelisti, insieme alle due figure sovrastanti, di dove mai furon tolti e a chi si dovrebbero attribuire?

X.

Narrano gli storici che nella tribuna dell'altare maggiore furono collocate in un sarcofago le ceneri dell'imperatore Arrigo settimo, dopo essere state trasportate a Pisa; e il monumento fu lavorato nel 1315 da Tino di Camaino discepolo di Giovanni Pisano. Ma per mancanza

[1] «E a dì 12 di settembre soldi trenttasei, per pezzi sei di taule doppie d'abeto si compronno da Andrea da Llavaiana per fare uno modeno per rifare la schala del pervio di duomo». Ricordanze, 7, c. 108.

[2] Arch. dell'Opera. Ricordanze. 6, c. 84 t.



LA TOMBA DI ARRIGO SETTIMO NEL CAMPOSANTO DI PISA, DI TINO DI CAMAINO

assoluta di notizie non possiamo descrivere le parti di cui era composta quella tomba, che raccolse le spoglie del monarca così caro ai Pisani. Il luogo della primitiva collocazione può sicuramente identificarsi, leggendosi in un'antica scrittura che l'altare di San Bartolomeo era vicino alla sepoltura di Arrigo, e il volgo lo chiamava l'altare dell'imperatore.[1] E poichè questo è sempre rimasto dov'era, così la tomba fu collocata nell'abside della chiesa maggiore, o come più comunemente suol dirsi nella tribuna. Ma, come attualmente si vede nel Camposanto pisano, quel monumento non può davvero essere stato ideato, perchè, così com'è, più povera e miserevole cosa non potrebbe immaginarsi. Un sarcofago monco nelle parti decorative, e la statua dell'imperatore sopra: null'altro! e peggio, tutto questo per il monarca che i Pisani avevano acclamato, con tanta solennità ricevuto e con tanti sacrifizi aiutato; per il monarca ch'essi chiamavano *messo di Dio!*

I monumenti sepolcrali ai vescovi fiorentini, lavorati dal medesimo artista, sarebbero stati dunque superiori per magnificenza ed eleganza d'insieme a questo dell'imperatore? E le tombe del duca di Calabria e di Margherita di Valois a Napoli, avrebbero dovuto sorpassare in magnificenza e ricchezza il sepolcro costruito dai pisani al bene amato Cesare?

Incontrastabilmente la sepoltura doveva essere di ben altra importanza e di ben maggiori proporzioni; e invero lo stesso Da Morrona ci dice che « dovendosi la tribuna ornar di quadri, il sepolcro si collocò nell'anno 1494 nella muraglia laterale della cappella di San Ranieri; correndo poi la sorte degli altri, anche di lì fu rimosso, e con iscapito di decoro tanto pel sito, quanto per gli ornati di architettoniche parti, di statue e d'arabeschi, sull'indicata porta (della sagrestia), così degradato fu posto ».[2]

È dunque nel 1494, quando si procedette alla remozione del sarcofago, che se ne immiserì l'insieme: infatti quegli Evangelisti che stanno sul prospetto della cassa ridotti a undici, mostrano troppo chiaramente d'essere accoppiati senza alcun legame fra loro, mentre per l'andamento degli archetti sotto cui stan le figure, si appalesa evidente l'adattamento posticcio.

E poi, quando tutto il monumento si trovava nel luogo per il quale fu lavorato, com'era mai sorretto? Non già al muro sostenuto da mensole, poichè se le mensole vi fossero state anche in origine, non le avrebbero rifatte nuove quando si trattò di trasportarlo nella cappella di San Ranieri. E non è forse a credersi piuttosto che l'arca contenente le spoglie del morto imperatore fosse sorretta nella parte anteriore dalle statue (con motivo che Tino ha ripetuto nei monumenti sepolcrali di Napoli), una delle quali rappresentante Pisa, che s'ebbe da lui non dubbi contrassegni di amicizia, l'altra rappresentante il Cristo, o una figura allegorica come vorrebbe qualcuno, a simbolo del potere che al sovrano veniva dal cielo, o a raffigurare la maestà della legge divina, fonte suprema della giustizia? E poichè abbiam dimostrato che l'imitazione apparisce chiara in questi gruppi, così anche il concepimento dell'insieme del sepolcro di Arrigo settimo si mostra tratto dalle opere di Giovanni.

Queste due statue infatti rappresentanti Pisa e il Cristo ci fanno venire alla mente le figure dal figlio di Niccola scolpite per la porta del Duomo dirimpetto al campanile. Da una parte, lo ricordi il lettore, sorretta da un angelo era la statua di Pisa, dall'altra quella dell'imperatore; qui invece Tino di Camaino, raffigurando disteso sulla cassa il morto Arrigo, tradusse l'iscrizione dello zoccolo: *imperator Enricus, qui Cristo fertur amicus,* e pose senz'altro la figura del Redentore a sostegno del sarcofago.

E del resto non è pur cosa da tenersi in qualche conto, che proprio nel 1494, quando appunto si toglieva il monumento dalla tribuna per porlo nella cappella di San Ranieri, si levasse la graticola del pergamo? Per noi dunque le statue e i gruppi che si vorrebbero e sino ad oggi sono stati dagli storici concordemente attribuiti a Giovanni e al suo pergamo, sono invece parti non dubbie della tomba di Arrigo settimo e opera di Tino di Camaino. E poichè possiamo stabilire dei confronti, facciamo pure anche questi a maggior conferma delle nostre affermazioni.

[1] *Contratti dell'Opera,* II, c. 67.

[2] *Pisa illustrata,* vol. I, p. 273.

Se l'artista, costretto a rendere con maggiore evidenza l'effigie del Cesare estinto, ha scolpito la statua dell'imperatore con carattere e con impronta di verità, le figure degli Evangelisti sono addirittura trascurate e volgari. Teniam pur conto del fatto che originariamente il sarcofago avrebbe dovuto vedersi da altezza molto maggiore di quel che ora non sia, ma pure con questa scusa la tecnica delle figure è infelice, l'insieme disgraziato



LEGGIO DEL PULPITO, NEL MUSEO REALE DI BERLINO

(Da una fotografia gentilmente inviataci dal prof. W. Bode)

e sgradevole. I volti informi e manierati, privi di carattere e d'espressione, le teste grosse, le figure non bene in proporzione, le estremità trascurate in modo veramente indicibile, le pieghe vuote e accartocciate. Mai Giovanni Pisano, nemmeno nei lavori suoi men corretti, sarebbe riuscito a così infelice risultato! Eppoi le scorrezioni di Giovanni sono di genere ben differente. I tipi si rassomigliano fra loro; e molte di queste figurine si rivedono evidentissime nel gruppo dei quattro Evangelisti sostenente la statua di Cristo: la stessa maniera di rendere la barba, di intendere le pieghe, di riprodurre le frangie delle vesti, di scolpire le mani, in una parola la medesima tecnica, sin lo stesso sistema nelle sviolinate!

Quelle faccie di giovani donne, che rappresentano alcune delle Virtù, si ritrovano fra quelle rappresentazioni di Evangelisti senza barba: le mascelle larghe e piene, la forma delle teste irregolare, anzi contorta, diventano caratteri generali e fondamentali di questa scultura. All'autore del monumento di Arrigo settimo possiamo quindi attribuire con fondamento questi due gruppi, che del monumento logicamente e tecnicamente facean parte, sicchè siam sicuri che dopo attento esame dovran gli studiosi convenire fondata e giusta la nostra nuova affermazione. Nè ci basta questo: a conferma del nostro asserto portiamo un altro e pur prezioso argomento. Dai documenti pubblicati sappiamo che la tomba dell'imperatore era colorita, mentre il Roncioni ci dice che la sola statua di Pisa, che era nel pulpito di Giovanni, era dipinta e aveva la veste rossa e il manto azzurro: o non è pur questa una prova per dimostrare luminosamente che quella statua faceva parte della tomba di Arrigo e fu aggiunta al pulpito quando il monumento venne disfatto e trasportato dalla tribuna maggiore alla cappella di San Ranieri, e il pulpito ridotto a nuova foggia con aggiunta di sculture che non gli appartenevano? Chè se questa figura allegorica di Pisa fosse stata destinata, o meglio, scolpita sin da principio per il pulpito, perchè avrebbe dovuto esser stata la sola a portare, distintivo originale e non bello, questa forma nuova di ornamentazione policroma? Non tradisce pur questo l'accozzo posteriore, che è del resto anche più evidente per tutte quelle statue, che col pulpito e con la maniera di Giovanni non hanno nulla a che fare?[1]

Ma le ricerche intorno alla artistica configurazione del pergamo di Giovanni Pisano non son per noi ancora terminate. Nel conto del disfacimento del pulpito compreso negli anni che corsero tra il 1601 e il 1605, abbiam trovato dopo una partita di lire 12, *per aver disfatta la scala dove si saliva al pulpito,* l'altra di lire 2, *per aver portata fuori del duomo la lionessa,* e poichè noi ora sappiamo che sotto la scala del pulpito era l'*armadio dei libri grossi,*[2] così non possiamo nemmen supporre che quella avesse la forma e l'andamento che le si è voluto dare nella progettata ricomposizione, ma bensì doveva aver l'altra, che si vede nel pulpito del Battistero; e senza dubbio la leonessa sostenente il leggìo, che in San Giovanni appunto si trova ai piedi della scala, altro non è che quella citata di sopra, adattata alla nuova sede dopo il disfacimento. E i caratteri propri alla scultura di Giovanni piuttosto che in quello del padre, si riscontrano perfettamente in questo lavoro, mentre il leggio originale di Giovanni ora si trova al Museo di Berlino. In quanto agli archetti, non v'ha più dubbio intorno alla loro configurazione. L'operaio Ceuli, nei suoi *Ricordi,* ci dice che al pulpito del Fancelli, fatto eseguire da lui nel 1627, *fu fatta la scala doppia con le cose vecchie del pulpito risarcite;* ma che quelle mensole facessero anche originariamente da scala non è possibile ammettere, per la notizia già data che sotto la scala stava l'*armadio dei libri grossi.* Son dunque gli archetti, decorati in forma nuova e bella, quei frammenti che, dimezzati dopo il disfacimento e ridotti a mensole, formano ora la scala girante del nuovo pulpito lavorato dal Fancelli nel 1627: e n'è prova l'esempio che esiste al Museo civico di Pisa, ottenuto con due pezzi da noi rinvenuti nei magazzini dell'Opera. Infatti, anche quelli che sono al Duomo, infissi alla colonna della navata maggiore, sono leggermente convessi per seguire l'andamento circolare del pulpito; ed hanno da una parte la figura di un apostolo con la cartella o col simbolo, e dall'altra un rosone: quella da servire per la decorazione esterna, questo per la interna. In fondo poi si possono ancora vedere due di queste mensole col riccio spezzato e coi

[1] A titolo di curiosità pubblichiamo queste notizie rinvenute nel già citato codice manoscritto dell'Archivio Roncioni, c. 7. *Sub sancto Micheli Archangelo, sub cupula, circum base parra:* BONTURO DATI CHE I LUCCHESI HA CONSIGLIATI. *Sub eodem:* DEO GRATIAS. IN ANNO DOMINI MCCCXIIII DE MENSE NOVEMBRIS PISANORUM POTENTIA CUM SUO TRIUMPHALI EXERCITU LUCANOS EORUMQUE CASTRA ET TERRAS A CINTORIO ET A MASSA USQUE AD MUROS CIVITATIS LUCANE UNDIQUE ET PER PONTEMTECTUM BELLICANDO ET DEVASTANDO HANC IMAGINEM SIVE FIGURAM REDUXIT DE SANCTO MICHAELI AD GUAMUM AD ISTAM MAIOREM PISANAM ECCLESIAM NOMINATAM UT EORUMDEM LUCANORUM DISCORDIE SEMINATORUM TEMERITAS IPSORUMQUE STOLIDITAS IN PERPETUUM OSTENDATUR. FACTUM IN DIE SANCTI FRIDIANI.

[2] Arch. del Capitolo. *Inventarj,* ecc., filza K.

rosoni da ambo le parti: ciò che dimostra, che se queste fossero state fatte in tal modo per servire da scala, non le avrebbero rotte così malamente per adattarle al nuovo uso; e, che queste due ultime per avere l'ornamentazione a rose da tutte e due le parti, componevano riunite l'archetto sotto lo spazio del pulpito ove s'appoggiava la scala. E pensare che nella progettata e approvata ricomposizione si erano copiati gli archetti dal pulpito di Niccola nel Battistero di Pisa!

Giovanni Pisano, l'abbiam detto sin da principio, ha degli ardimenti così grandi e originali, che ce lo rendono veramente caratteristico. Egli cercava nelle opere sue la vita e il movimento: quindi mai la riproduzione di vecchi motivi, di soliti tipi ormai generalizzati; e se era costretto a ripeterli, lo faceva con andamento più originale, con aggiunta di particolari nuovi; alita pur sempre il genio nelle opere sue! Esagerato e di altra epoca appare



IL PULPITO, DI GIOVANNI PISANO

(Secondo la nostra ricomposizione)

l'andamento di quel riccio nella voluta della foglia sotto l'archetto: nuova e strana, ma pur bella e originale ornamentazione del pulpito pisano; e pur nessun dubbio v'è sulla autenticità di quei frammenti per la tecnica, per il carattere, pel sentimento che per entro vi spira, per la qualità perfino del marmo. Eppoi lo stesso movimento non si ritrova forse nei riccioli di altri capitelli, in quello in specie del sostegno centrale, che è parte non dubbia del pulpito? Cosicchè può senza timore conchiudersi che la struttura del pergamo lavorato da Giovanni Pisano per il Duomo di Pisa non era quella sino ad oggi accolta e voluta, ma quale noi sin da principio abbiamo intraveduto. Tornino quei gruppi e quelle statue al loro vero autore, che è per noi, e non dubitiamo per tutti quelli che attentamente li studieranno, Tino di Camaino; e scomponendo apparentemente questa opera d'arte l'avrem ridotta invece più compiuta e più degna dell'artista pisano, ingiustamente accusato di trascuranza o di volgarità per la ingiusta attribuzione di opere che non gli spettano.

Riconosciamo pure in queste figure allegoriche l'imitatore dell'antico; ma non si potrà più dire per queste, come vorrebbe il Müntz, che il figlio di Niccola ha contratto un gran debito verso l'antichità nel pulpito della Cattedrale di Pisa; o aggiungere, che queste imitazioni non fanno che attestare l'imperfezione della tecnica e la brutalità dello stile del

nostro artista:[1] confessiamo piuttosto che la parte architettonica del pergamo, con tutte quelle statue, che alla lor volta sorreggono altre statue, doveva bastare per non attribuire a Giovanni così barocco e inconcepibile accozzo.

XI.

Del resto, non aveva punto bisogno il nostro artista di tutto quell'ammasso di sculture per far bella e apprezzata l'opera sua. Chi costruiva con tanta semplicità e grandiosità di linee architettoniche il monumentale Camposanto, chi scolpiva quelle immagini di Vergini di una purezza e di una grazia veramente incantevoli, raggiunte con mezzi tanto semplici, non poteva pensare a un miscuglio di cose, tanto disparate fra loro per sentimento e per tecnica, nel sostegno del pulpito della maggior chiesa pisana.

E se per compiere quest'opera d'arte, resa pur come noi vogliamo più semplice, l'artista ha occupato tanti anni, non bisogna dimenticare che si vuole dagli storici che, appunto tra il 1303 e il 1311 ei lavorasse a Perugia, nella chiesa di San Domenico, il monumento eretto a Benedetto XI: del qual lavoro, sebbene sia da ascriversi agli scolari più che al maestro, come scrissero i signori Cavalcaselle e Crowe, a lui si deve certo il disegno. Del resto, che al pulpito di Pisa non attendesse con quello zelo che sarebbe stato desiderato dai concittadini, risulta dal fatto che per assicurarsi fosse il lavoro condotto a compimento, il potestà e gli anziani promisero di mantenere, e mantennero infatti, Giovanni a capomaestro dell'Opera: e questo nel 1306. E chi può dirci poi quanti altri mai lavori abbia egli compiuto nel corso di questi anni, che i documenti non ci dicono, o che l'invido tempo ci ha impedito di ammirare? Questo del pulpito pisano è certo, per comune giudizio, fra i suoi più importanti; e poichè noi diamo, con pochi e approssimativi segni, una riproduzione del monumento quale abbiam dimostrato dovesse essere appena uscito dalle mani di Giovanni, ci pare opportuno di avvertire che per questa nostra ricostruzione abbiam voluto servirci solo dei pezzi rimasti, mentre più di due potevano essere i leoni a sostegno delle colonne (*evvi certi marzocchi d'intaglio di marmo,* scrive infatti lo storico citato), alcuni dei quali furono dispersi o distrutti forse nell'epoca infelice in cui certe opere erano con dispregio guardate.

Ma degni dello scultore pisano sono i pezzi che ci rimangono. Il leone che ha sotto le zampe il cavallo morto, è bello nell'espressione della forza, con la testa alta e le fauci spalancate; è vero nella struttura e nell'evidenza del sentimento, naturalmente riprodotto, l'animale morto, dall'occhio spento e sperso entro la palpebra socchiusa e dalle zampe rannicchiate! Nelle figure di Apostoli o Profeti, che servir dovevano di decorazione fra uno specchio e l'altro del pulpito, che larghezza di linee, che forza di espressione e quanto carattere! Ma rimangono gli specchi, con le varie rappresentazioni della vita di Cristo, a dimostrare che Giovanni non era invecchiato, e che conservava integro l'alto valore suo e la potenza artistica di mente e di esecuzione.

La Vergine distesa, la quale alza col volto sorridente il velo che copre il Bambino, è una figura spirante grazia e sentimento incantevoli! Non più la solita effigie delle statue antiche, più o meno sapientemente riprodotta, rivive in questa immagine; ma una vera testa di donna, di giovine madre, lieta dell'avvenimento che l'ha sorpresa, e che si compiace soavemente e si allieta nell'ammirazione del frutto delle sue viscere immacolate. Il corpo si disegna per le studiate e naturali pieghe della veste, il seno par che palpiti e frema sotto la tunica, le mani gentili e fini si delineano delicatamente fra le pieghe del manto; è questa una figura veramente umana e moderna per interpretazione di natural sentimento, è una rivelazione di abilità, di potenza artistica somma! E pur conservando il movimento e l'atteg-

[1] MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance,* p. 16.

giamento generale della figura, che è in uno specchio del pulpito di Pistoia, quant'è più delicata, più gentilmente resa di quella! Nell'adorazione dei Magi la scena è mossa e piena di vita: prima i Re che si avviano all'umile capanna coi doni portati da cammelli, uno dei quali è montato da un moretto di tipo caratteristico; poi i medesimi in atto di render omaggio al Redentore. Bella e maestosa la figura del vecchio, dalla testa calva, dalla barba fluente, che con la corona infilata al braccio destro avvicina alla bocca i piedi del Bambino, il quale negli specchi del pulpito pisano è un po' sempre visto in caricatura, specialmente se paragonato al tipo così fanciullescamente caratteristico che ha quello di Pistoia. Ma vero e giusto nell'azione, nel movimento, nell'espressione del volto il più giovane de' Re, ch'è ritratto in così naturale atteggiamento, mentre toglie con la mano sinistra il guanto che ha nella destra, e si appresta a inchinarsi al Divino Fanciullo. La fuga in Egitto ha parti pure bellissime: la Vergine montata sull'asinello, che scherza col Bambino e lo fa sorridere, è una delle più riuscite composizioni di Giovanni, come è riprodotto con sapiente osservazione l'andamento dell'asinello, che torce in fuori lo zoccolo sul terreno per staccarlo dal suolo e procedere innanzi (il che ci fa ricordare il medesimo movimento dato da Giotto alla medesima scena); e altrettanto può dirsi dei cani accucciati nel primo specchio della Nascita, e di quello in specie subito sopra il Bambino, e dell'altro tutto rannicchiato su sè stesso più in basso, nonchè di alcune pecore che brucano l'erba. E allora come può dire il Müntz che Giovanni non ebbe tempo di fermare la sua attenzione sul regno animale? Ma, tra le figure scolpite da Giovanni su questo pulpito, una delle più notevoli è quella del Re Erode. Seduto in trono, avvolto nel manto, con la corona in testa, la barba lunga e folta, le chiome cadenti sulle spalle, lo sguardo fisso ed accigliato, il volto contratto e severo, ordina, con un pugno stretto e poggiato sulla gamba sinistra e con la destra distesa, la strage degli innocenti. Figura michelangiolesca veramente questa del Re, tanta è la potenza e la forza dell'espressione, così vivo è il sentimento di volontà e d'imperio per cui si anima tutta! Sotto si svolge affastellata e disordinata la scena: ma tra quei gruppi, che l'esagerato desiderio di movimento rende scorretti e sproporzionati, ve n'ha qualcuno veramente bello; e l'espressione di dolore e di disperazione in alcune madri è raggiunta con semplicità meravigliosa, come in alcuni di quei corpicini esanimi paion studiati e riprodotti dal vero, tanto n'è evidente l'atteggiamento, e l'espressione del volto e l'andamento delle estremità abbandonate.



LEGGIO DEL PULPITO, DI GIOVANNI PISANO

(Nel coro del Duomo di Pisa)

Lo specchio ov'è rappresentato Cristo tradito e giudicato è il più scadente di tutti, e ci conferma tutta la verità del giudizio dei signori Cavalcaselle e Crowe, i quali giustamente

ci dicono che nel Cristo battuto alla colonna è un'altra volta dimostrato come questo maestro perda la forza del modellare quante volte ricerchi oltre il dovere la verità nel realismo. Ma nella Crocifissione v' è il gruppo della Vergine svenuta così pieno di dolorosa passione, come mai negli altri è stato a tal grado raggiunta.

Nel pulpito di Pistoia la Vergine si torce alzando la testa al Cristo, e San Giovanni piega il viso, mancante di espressione come una maschera, mentre in questo nostro tutto è armoniosamente commovente: San Giovanni china la testa quasi a nascondere il volto e piange; piangono pure col viso contratto dal dolore le Marie, mentre la Vergine con la testa a terra e gli occhi socchiusi sviene nelle loro braccia con naturale e sentimentale abbandono. Fra gli animali cavalcati da alcuni soldati è notevole la testa di quel cavallo che pare nitrisca, tanto è reso con giustezza il movimento delle narici aperte che si dilatano e fremono.



PILA, ATTRIBUITA A GIOVANNI PISANO

(Nel castello di Santo Pietro presso Pisa)

Nel Giudizio finale la composizione è affollata, ma fra quelle figure ve n' ha qualcuna dalla testa piena di espressione e di carattere; e a dimostrare tutta l'abilità di Giovanni basterebbe solo quella di un papa che, si direbbe, con tanta evidenza è modellata, una delle più caratteristiche sculture del secolo decimoquinto!

Le figure del sostegno centrale hanno una larga fattura, sebbene un po' vuote e dalle teste non molto espressive; ma va tenuto conto della maggior difficoltà incontrata dall'artista per il bisogno estetico di avere un sostegno di linea esterna rigida e architettonica: il che viene a confermarci, che chi ha sentito questo bisogno non può avere immaginato quei due gruppi di statue con la Pisa e col busto a sostegni del pulpito, mentre fra le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali, che adornano la base di questa colonna figurata, ve ne sono alcune indovinatissime, e belle veramente per eleganza d'insieme, per verità d'espressione e per semplicità di fattura.

La Grammatica ha due putti al seno che amorosamente allatta; ed è ben questa figura, che paragonata a quella che rappresenta Pisa e pur voluta sino ad oggi di Giovanni, ci attesta come assolutamente non possa a lui quella statua attribuirsi. I due bambini, nel lavoro che noi abbiam restituito per i caratteri suoi a Tino di Camaino, sono grotteschi, dalle teste prive di espressione, dalle estremità lunghe e volgari, dal corpo mal formato;

mentre, sebbene appena abbozzati, con pochi e sapienti colpi di scalpello e di trapano, i due bambini poppanti nella figura della Grammatica hanno infantile carattere, vivezza ed espressione; sono lavorati da un artista potente.

XII.

Questa è l'opera maggiore che Giovanni Pisano abbia lasciato in patria, e possiamo dire anche fuori: opera che col nostro studiato e necessario ripristinamento, meglio che prima non fosse, sta a dimostrare la semplicità, l'eleganza e la valentìa che eran proprie a Giovanni nella riproduzione di scene e sentimenti veri, o dal vero immediatamente ispirati. E per attestare ancora una volta con quanta leggerezza si parlasse delle opere di lui, basti a conclusione quanto il Da Morrona scrive:

« Altra pila di marmo lunense in forma quadra con lavoro a bassorilievo » leggiamo nello storico pisano, « esiste nella chiesa di San Pietro in Vinculis nel Castello detto Santo Pietro distante da Pisa circa a dieci miglia. Se non ne ha fatta menzione l'autor suddetto (il Vasari), noi stimiamo di qui farla per le seguenti parole incise con bei caratteri indicanti un altro Genio della Pisana Scuola. MAGISTER JOANNES CUM DISCIPULO SUO LEONARDO FECIT HOC OPUS AD ONOREM DEI ET SACTI PETRI APOSTOLI ».[1]

Cosicchè l'altro *Genio* dovette essere questo Leonardo! E chi è mai costui del quale il Cicognara deplora la mancanza di ogni traccia di altre opere? Carneade! Non possiam risponder altro! O il Da Morrona non ha visto la pila di cui ha parlato per il primo, o se l'ha vista non comprendiamo come possa averla creduta lavoro di Giovanni; giacchè ci recammo sul posto, e la nostra sorpresa fu grande nel vedere attribuito il primitivo e grottesco lavoro di un rozzo scultore del dodicesimo secolo al nostro pisano artefice: e ne diamo la riproduzione a conferma del nostro dire.

Non avevam dunque ragione di deplorare fin da principio il soverchio, e diciam pure ingiusto rigore nel giudicare i lavori del figlio di Niccola, specie quando questo giudizio si fondava esclusivamente su opere non viste o su altre che non gli potevano per nulla appartenere? « Giovanni Pisano », termineremo colle parole del Bode, « è giustamente ritenuto come l'artista più influente del suo tempo: è il vero maestro di Giotto; e il suo posto nei rispetti dell'arte plastica del Trecento, e dell'arte gotica italiana, corrisponde a quello ch' ebbero Donatello nel Quattrocento, e Michelangelo nel Cinquecento e nel Seicento. Egli va ascritto con questi due artisti fra i maestri che hanno tracciato il cammino alla scultura italiana ».[2]

IGINO BENVENUTO SUPINO.

[1] DA MORRONA, *Pisa illustrata*, vol. II, p. 85.

[2] W. BODE, *Die Italienische Plastik*, p. 23.

L'ESPOSIZIONE DELL'ARTE VENETA

A LONDRA



I.

UANDO avesse ad essere scritta la storia del senso coloristico umano, come ebbe ad osservare un critico inglese, si riescirebbe forse a capire perchè Venezia fosse il centro del suo sviluppo più alto ed intellettuale. Lo stesso scrittore ci dà un interessante cenno delle sue teorie in questo proposito. L'amore della forma, secondo lui, è un prodotto particolare all'Occidente, mentre la passione pel colore avrebbe avuto la sua origine nell'Oriente. Le due tendenze s'incontrarono a Venezia, in quel suolo dove in flusso e riflusso continuo s'incontrò la vita di *due continenti,* dell'Oriente, cioè a dire, e dell'Occidente; e così nacque una scuola riconosciuta dappertutto come la scuola del colore per eccellenza, e da noi in Inghilterra fu sempre la prediletta fra tutte le scuole d'Italia, e la più ricercata dall'amatore. Prova di questo l'abbiamo nella collezione stupenda di pitture veneziane che in quest'anno adornarono le sale della New Gallery. Però in fatto di capi d'opera l'Esposizione non poteva essere paragonata con quella dell'anno scorso; l'interesse principale noi lo trovammo piuttosto nel gran numero di pitture d'artisti d'ordine subordinato, e massimamente per quello che concerne la scuola dei Bellini e di Giorgione, che ci danno l'occasione di studiare alcuni pittori poco conosciuti fuori d'Italia.

Nel catalogo troviamo i tre gran nomi della famiglia dei Bellini, cioè Jacopo, Gentile e Giovanni. Devesi però cancellare senz'altro quello di Jacopo, dato alla *Predica di un frate domenicano* (n. 3), proprietà dell'Università di Oxford. Non può essere di mano di Jacopo, come bene a ragione hanno già osservato i signori Crowe e Cavalcaselle, attribuendola alla bottega del maestro. La composizione intiera è troppo monotona e debole per poter essere di altri se non di qualche imitatore. Il primo pensiero potrebbe forse essere riferito ad un disegno conosciutissimo che si trova nel ben noto libro di schizzi di Jacopo Bellini conservato nel Museo britannico.

Importantissimo invece è l'esemplare di mano del suo figlio maggiore Gentile.

È questo il quadro della Madonna, che l'anno scorso passò dalla collezione della compianta Lady Eastlake nella scelta Galleria del signor Mond. La Vergine in trono tiene ritto sulle ginocchia il Bambino; sul gradino è attaccato un cartellino coll'iscrizione: OPVS GENTILIS BELLINI VENETI EQUITIS. « Non era questo, soggiunge sensatamente il signor B. Berenson nella sua rassegna critica dell'Esposizione, [1] un soggetto da essere trattato bene

[1] Vedi: *Venetian Painting, chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art. The New Gallery, 1895,* by BERNHARD BERENSON. London, Vacher and Sons, printers, p. 23.

da Gentile. Quantunque egli debba avere dipinto questo quadro sui primi del nono decennio del secolo (come si ha a dedurre dalla presenza del suo titolo di cavaliere nell'iscrizione), ad un tempo cioè nel quale Giovanni, suo fratello, andava ritraendo le sue più sentite ed



FIG. 1ª - MADONNA COL BAMBINO, DI GIOVANNI BELLINI

affettuose Madonne, quella di Gentile conserva l'aspetto ieratico, quasi bizantino, e non mostra nessun progresso in confronto del prototipo venuto dal padre suo Jacopo, mentre richiama anzi vivamente una Vergine di quest'ultimo, che vedesi ora nella Galleria Tadini a Lovere sul lago d'Iseo (fotografata da Ogliari di Brescia).

« Non è a siffatto genere di quadri che noi del resto dobbiamo rivolgerci per farci una idea adeguata di questo veneziano (forse il più grande fra quelli che precorrono l'arte di

Giorgione) bensì a' suoi pochi ritratti e alle opere di soggetto storico che, sfortunatamente, sono pure rari, da poi che il fuoco ed altri accidenti ne consumarono la maggior parte ».

È l'unica pittura in tavola di tale soggetto che conosciamo, e valga come esempio di quel raro maestro, di gran pregio, benchè non interamente intatta. Due insigni ritratti di sua mano si conservano l'uno nella Galleria Nazionale (un monaco domenicano cogli attributi di San Pietro martire), l'altro, da annoverare fra i più preziosi e nobili dell'epoca, si trova nel Museo di South Kensington, dove, a dispetto di quanti sanno apprezzare il nobile veneziano, sta nascosto in un bùio corridoio. [1] Il fatto dell'essere appeso in un ambiente riserbato ad una mostra di cornici, più o meno ricche, nel gusto del Rinascimento, ci fa capire che l'unico suo valore, agli occhi di chi ha cura di queste sale, deve essere riferito alla cornice!

Tale insulto alla memoria di così insigne artista lo risentiamo più amaramente quando vediamo esposti alla New Gallery, sotto il suo nome, due ritratti di giovani che non paiono neppure di scuola veneziana. Furono prestati dalla Galleria di Oxford, e pare che l'attribuzione a Gentile la dobbiamo ai signori Crowe e Cavalcaselle (vol. I, p. 121 in nota); prima della pubblicazione della loro storia portavano il nome egualmente falso di Masaccio. Portavano i numeri 39 e 43, e rappresentano l'uno un giovane in profilo con capelli colore castagno, coperti di un berrettino rosso; l'altro senza berrettino, ma con una zazzera di capelli biondi; il modellato di quelle teste, l'incarnato, il colorito, tutto ci prova che non hanno niente da fare con Gentile.

Non meno di diciotto sono le opere aggiudicate a Giovanni Bellini; ma secondo una critica equa non gliene possono essere lasciate se non tre. La prima è l'interessante Madonna appartenente al dott. Richter, già esposta l'anno scorso a Burlington House, e che fu anche nominata, a suo tempo, nelle pagine dell'*Archivio,* onde riesce superfluo il riparlarne qui. Rammenteremo semplicemente che è opera sommamente caratteristica pel periodo primitivo della sua carriera, verosimilmente prima del 1470 (fig. 1ª). Anche la bellissima Pietà (proprietà Mond, 119) ci rivela il sentimento profondo che il Bellini, come nessun altro della sua scuola, sapeva improntare alle sue figure. Non sappiamo spiegarci quindi l'accoglienza fredda fattagli dai critici inglesi. È vero bensì che il quadro è in parte sfigurato da infausto ristauro, come si rileva principalmente dalla figura dell'angelo a destra; ma quello a sinistra di chi guarda è una meraviglia tanto nella modellazione quanto nella espressione, ed ha intima connessione col Bambino che vedesi nella tavola della Galleria di Brera, su fondo d'oro, esposta nella sala di Raffaello. Del soggetto sappiamo che fu dal pittore spesso trattato, e per lo studio cronologico delle sue opere è interessante fare un confronto fra parecchie altre sue versioni. (Vedansi le fig. 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª). Quella di Rimini, nominata del Vasari, rimonta ad un tempo anteriore al 1468, perchè il Bellini la dipinse per Sigismondo Malatesta, che in quell'anno morì; poi sonvi quelle di Venezia (Museo Correr), Milano e Berlino, appartenenti a diverse epoche della sua carriera. In tutte il momento tragico viene presentato con sentimento così vero, così elevato e solenne, senza un minimo tratto grottesco, che troppo spesso sfigura il soggetto nelle mani d'altri pittori (come Crivelli, Liberale da Verona, ecc.), che ci pare in questo particolare il Bellini avere toccato l'apogeo dell'arte, e non essere mai stato superato da alcun altro pittore. La terza opera che vuol essere con sicurezza attribuita a Giovanni Bellini è quella di un'altra Madonna. La Santa Vergine, dietro ad un parapetto, tiene il Bambino, il quale ha in mano una melagrana, ritto sopra un cuscinetto. Il quadro mostra tutti i tratti caratteristici del caposcuola, benchè non scevro di danni e di restauri. A destra della tenda rossa nel fondo del quadro si vede un paesaggio di squisita finezza, dal quale spira tutta l'individualità dell'insigne maestro.

[1] Un'altra immagine di San Pietro Martire, già dal Morelli rivendicata al maggiore dei Bellini, benchè, in grazia del cartellino impasticciato, passi per opera di Giovanni, è quella della National Gallery, che deve pure essere una figura ricavata dal vero. Una convincente riproduzione di essa trovasi nel volume del dottor Frizzoni: *Arte italiana del Rinascimento* (tav. 23).

In ragione di tempo va posta a qualche anno di distanza dopo la precedente, vale a dire verosimilmente intorno al 1480 o poco giù di lì. Porta la segnatura autentica in caratteri romani, e col secondo L del nome di Bellini più alto del primo, particolari codesti avvertiti già dal Morelli come distintivi delle firme autentiche dell'autore. È posta, come di consueto, sopra un cartellino attaccato al parapetto. Apparteneva altre volte alla signora Eastlake, che la conservava quale uno dei suoi più preziosi tesori. Alla vendita delle sue pitture nell'anno scorso passò nella collezione del signor Mond. E qui non possiamo tralasciar di osservare, che senza la generosa collaborazione di quell'egregio amatore d'arte, la raccolta di capolavori sarebbe stata assai magra quest'anno.



FIG. 2ª - Pietà, di Giovanni Bellini

(Venezia, Museo Correr)

II.

Per verità sarebbe stato da desiderare, in massima, che la Direzione si fosse studiata di scegliere i quadri nelle collezioni meno conosciute invece di presentarci opere conosciutissime e già studiate a fondo l'anno scorso. Per esempio, l'anno passato a Burlington House già si ebbe occasione di vedere la Madonna del Bellini, n. 67, la Santa Conversazione del Catena, n. 46, il San Girolamo del Basaiti, n. 169, la Flora del Palma, la cosidetta Lucrezia di Dorchester House, di L. Lotto, che fino a poche settimane fa stavano esposte alla Galleria Grafton, e via dicendo. Per quanto istruttivo il poter famigliarizzarci colle pitture di tal pregio, per aumentare le nostre cognizioni è sempre da desiderare che grado grado si abbia anche a riuscire a conoscere ciò che sta ancora nascosto nelle collezioni private della campagna.



FIG. 3ª - Pietà, di Giovanni Bellini

(Milano, Galleria di Brera. Fotografia Brogi)

Sapendo poi quali ricche miniere si trovano in Inghilterra all'insaputa di molti studiosi, non si può se non meravigliarsi che il Comitato siasi preso la briga di chiedere contribuzioni all'estero. Ci domandiamo quindi se valeva la pena di far figurare all'Esposizione buon numero di pitture abbastanza mediocri, quali spesso non si risolvono se non in pure copie o imitazioni ora dall'uno ora dall'altro dei più celebrati artisti.

Riguardo poi al ritratto sopra indicato non sappiamo perchè viene annoverato come ritratto rappresentante il pittore fiammingo Giovanni Memling. L'originale nella Galleria Nazionale passa sempre per essere il ritratto di Antonello fatto da sè stesso. Non sono, per verità, tanto l'una quanto l'altra che asserzioni gratuite e senza fondamento. Accostiamoci ora agli altri quadri che portano il nome di Bellini, e che ammontano a cinque numeri.

È cosa curiosa da osservare che quasi tutte queste opere di scolari portano palesemente il cartellino col nome del maestro, mentre che le due dipinte indubbiamente di sua mano (Madonna n. 67 e Pietà) non hanno iscrizione alcuna. Vicino alla Madonna n. 79 vediamo un quadro che fino a quest'inverno passava sempre per originale di Giovanni Bellini. Appartenne per l'addietro alla Galleria d'Orleans, indi passò nella collezione di lord Carlisle a Castle Howard, e fu nominato da quasi tutti i critici d'arte quale originale di innumerevoli copie e variazioni. L'Esposizione di quest'anno in fine ha stabilito il fatto, che anche la pittura di Castle Howard non ha il diritto d'essere considerata se non come un'altra copia antica, e rimane sempre insoluta la questione dove si trovi il prototipo. Il soggetto è quello ben noto della Circoncisione. Interessante era l'occasione offertaci nella New Gallery di poter confrontare l'esemplare di Castle Howard con un'altra copia, proprietà di Mr. Stogden, n. 168. La gamma dei colori è affatto diversa da quella della pittura della quale abbiamo tuttora ragionato, e anche nell'espressione delle teste vi è una differenza spiccata. Tutte e due sono munite dell'iscrizione recante il nome di Giovanni Bellini.



Fig. 4ª - Pietà, di Giovanni Bellini
(Raccolta Mond)

Una Madonna che si avvicina molto al fare del Bellini stesso è quella appartenente a lady Lindsay n. 26. Il mantello rosso-bruno della Vergine, particolare al Bellini in una certa epoca della sua carriera, è analogo a quello di una Madonna nella Galleria di Verona e di un'altra nella collezione G. Frizzoni a Milano; le mani troppo grandi, il tipo grandioso, tutto ricorda il maestro stesso, mentre che diverse debolezze ci vietano di attribuirla a lui. Conviene dire che è una vera disperazione il trovarci in faccia a tante opere di scolari manifestamente di mani diverse, e che non ci danno quindi indizî sufficienti per poter ascriverle a maestri bene determinati. Di codesti problemi se ne trovavano ben parecchi nella Galleria; e chi sarebbe capace di scioglierli prima che i quadri tornino alle loro dimore rispettive?

Più soddisfacente è il caso della Madonna di lady Ashburton (103), che si rivela immediatamente quale opera attraente di Niccolò Rondinelli. La Santa Vergine ricorda quella del Louvre, quivi pure attribuita a Giovanni Bellini, in ogni particolare, fino nelle pieghe del velo bianco che le adorna la fronte. Il Bambino qui è invece di gran lunga superiore; è un putto bellinesco, di tipo nobile e bello; il disegno del corpo è del tutto caratteristico pel Rondinelli, ed è compagno a quello che incontriamo in tante sue pitture, nonchè in quelle dei suoi scolari F. Zaganelli e Marco Palmezzano.

Nella vicinanza del Rondinelli si trova un altro seguace del Bellini, Francesco Bissolo, salvo errore, che sul cartellino ha scritto il nome del suo maestro, benchè, *come soleva,* secondo la sua abitudine. Rimane sempre aperto il quesito, se queste segnature fossero falsificate dagli scolari, o bene scritte sulle pitture dei medesimi nella bottega del maestro stesso; tutto considerato, quest'ultimo caso pare il più verosimile. Il Bellini morì soltanto nel 1516; queste categorie di pitture presentano, per la maggior parte, l'aspetto della prima decade del Cinquecento, e difficilmente si può credere che il maestro avrebbe tollerato falsificazioni così sistematiche e continue. Per meno di questo, Alberto Durero fece il processo a Marcantonio.

Il quadro del Bissolo (pure classificato per Giambellino nel catalogo dall'Esposizione, n. 107) è proprietà della signora Benson, ed è ben conosciuto, essendo stato riprodotto nel

terzo volume degli *Studi critici* del senatore Morelli. In questo dipinto la nobiltà, la soave grazia di alcune figure, fa contrasto spiccato colle debolezze di altre parti. Ad ogni modo è un'opera fra le più importanti nella serie di quelle che portano sempre ben palese l'impronta dell'eccelso maestro, ch'è la vera fonte alla quale risale tanta purezza e nobile calma, qual'è quella dominante nell'insieme dell'accennata simpatica raccolta di Santi.

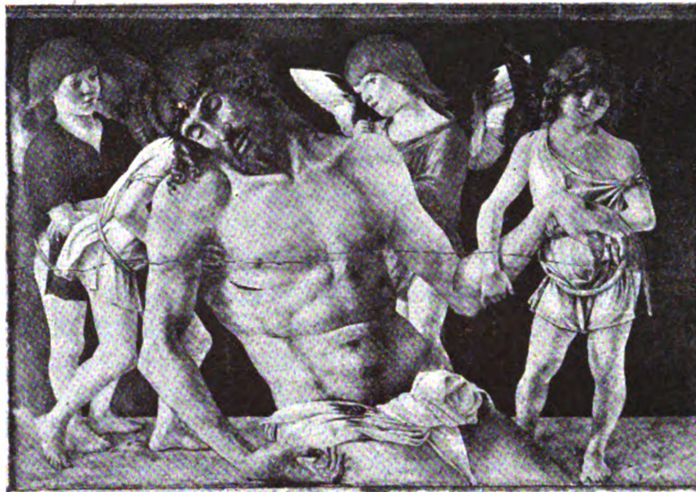


Fig. 5ª - Pietà, di Giovanni Bellini

(Rimini, Palazzo Comunale. Fotografia Alinari)

Sua pure è la Santa Conversazione (proprietà Mond, n. 155), proveniente dalla collezione Portalupi a Verona, e l'Annunciazione segnata FRANCISCVS BISSOLO, piacente nell'accordo ma debole nella composizione e nella esecuzione. Entrambe queste opere ci mostrano l'autore nella mite natura sua propria, meno strettamente legata con quella di Giambellino.

III.

Continuando il giro dei Belleschi in questa seconda sala, veniamo a fermarci davanti alla conservatissima Madonnina di sir M. Shaw Stewart (n. 111). Di soave aspetto e buona nella tecnica (segnata pure JOANNES BELLINVS) è non ostante lungi dal maestro stesso. Comunque, non ci è riuscito scoprirne l'autore. Secondo il signor Berenson sarebbe da collocare nel novero delle opere primitive di Rocco Marconi, noto generalmente pel suo stile affine a quello di Palma Vecchio e di Paris Bordone, mentre nel primo periodo della sua attività, come dimostra fra altro la sua Deposizione all'Accademia di Venezia, si atteneva maggiormente alla maniera bellinesca. Secondo i signori Crowe e Cavalcaselle poi ricorda il Rondinelli, ma quel giudizio non ci pare fondato. La gamma de' colori è affatto diversa da quella del Rondinelli; le forme non sono le sue e neppure i tipi, come si può vedere con frontandola colla già menzionata Madonna di lady Ashburton, n. 108.



Fig. 6ª - Pietà, di Giovanni Bellini

(Pinacoteca di Berlino. Fotografia Hanfstängl di Monaco)

Nel ritratto d'uomo n. 149 (di Mr. J. P. Carrington) abbiamo di nuovo un problema difficile, e finora insoluto. In alcuni particolari ricorda di lontano il ritratto segnato di Andrea Cordegliaghi nel Museo Poldi a Milano, ma la somiglianza non è che superficiale e l'accennato ritratto di Londra è di gran lunga più fine. Le tinte dell'incarnato sono armonizzate a meraviglia col nero e col bianco delle vesti; il tutto fa un effetto assai distinto. Anche questo ritratto, secondo il critico or ora menzionato, vorrebbe essere attribuito a R. Marconi, trovando egli da paragonare il viso delicato del ritratto in questione con quelli di Nostro Signore morto e della Vergine nel surriferito quadro dell'Accademia di Venezia. Fu certo un artista distinto colui che

produsse simile ritratto, ma non può essere il Bellini ad ogni modo, il quale nelle sue imagini rivela un modo di concepire alquanto diverso.

La Santa Conversazione (proprietà del duca di Westminster, n. 164), non è altro che copia dell'originale di Lorenzo Lotto, ora a Bridgewater House, del quale anche la Galleria di Dresda possiede una copia di mano di un qualche imitatore fiammingo, come dimostrò alcuni anni fa il senatore Morelli.

Il piccolo Bacco, di piacevole composizione, è copia e forse replica della tavola, la quale dalla collezione Habich di Cassel passò in quella del signor Mond. Il concetto allegro del putto, seduto in un paesaggio sopra un sasso, vestito di un mantello celeste con ghirlanda di edera nei capelli arricciati, ha piuttosto un carattere veronese che veneziano; se non siamo in errore, viene attribuito a Giolfino nella collezione Mond. Quest'altro si potrebbe meglio determinare ove venisse spogliato del ristauro che lo sfigura.

Accanto al suddetto si vede il piccolo San Girolamo. Già esposto a Burlington House nell'anno scorso, veniva qualificato, fin d'*allora,* per opera di Marco Basaiti. Il paesaggio è bene e con molta finezza illuminato, e rivela un sentimento spiccato per la natura.

La stessa maniera di lumeggiare la ritroviamo in un ritratto di alcuni anni posteriore (n. 25). Ha relazione intima col ritratto del 1521 della Galleria Morelli a Bergamo; nel fondo si legge M. BASA. Rappresenta, in mezza figura, un uomo con pelliccia di armellino; a destra, nel fondo, una statua di Venere; a sinistra, a traverso una finestra, un paesaggio. Le tre ultime opere qui nominate provengono dalla ricca collezione della signora Benson.

Il Basaiti è pure rappresentato con un quadro segnato del suo tempo giovanile. Per la storia dell'arte e del suo sviluppo è interessante; ha la più intima relazione colla Madonna segnata del Museo Correr, come si può vedere confrontandola colla fotografia.

E qui non dobbiamo tralasciare di accennare, che, per facilitare gli studi comparativi, si trovava opportunamente nella Galleria una collezione di fotografie messa a disposizione degli studiosi da Mr. Herbert Cook, benemerito sempre per l'opera da lui zelantemente prestata, insieme con altri valentuomini, nelle annuali Esposizioni. Per mezzo di queste riproduzioni veniva facilitato il modo di attendere allo studio di quasi tutti i maestri che incontrammo nella New Gallery nei loro principali lavori.

IV.

Un altro bellinesco, che si potè studiare qui con gran profitto, è Vincenzo Catena. Contando anche le sue opere nella Galleria Nazionale, trovaronsi esposte a Londra otto pitture certo di sua mano, non parlando di altre con maggiore o minore ragione attribuitegli. Così è possibile entrare nell'intimità del maestro, tanto pregiato al suo tempo, e spiegarci il suo sviluppo. Il primo suo lavoro, in ordine di tempo, è la rozza arcaica tavola, poco attraente, di proprietà della Galleria di Liverpool. Rappresenta la Madonna col Bambino, con santi ai lati, e un donatore. È segnato *Vincencius Chatena,* e non vediamo ragione di dubitare della sua autenticità, benchè molti scrittori non vogliano accettarla. Non ostante possiamo rintracciare le forme, il carattere, che troviamo anche nei due lavori più sviluppati e giorgioneschi; e in onta alla durezza e anche alla bruttezza non possiamo far altro che accettarlo come opera giovanile, e come tale interessante per chi intende studiare il Catena.

Di un fare più sviluppato è la Santa Conversazione, n. 48 (signora Hertz), segnata VINCENZIUS CHA(T)ENA P., nel quale i ritratti dei devoti sono di gran pregio. Nella stessa categoria dev'essere classificata la Madonna con santi, proprietà della Corporazione di Glasgow, aggiudicata soltanto alla scuola del Bellini, ma che mostra le sue relazioni colla tavola del Catena del Palazzo Ducale a Venezia nel disegno della Madonna e del Bambino, benchè quest'ultima, nello stato presente, essendo tutta ridipinta, male si possa giudicare.

Stretta relazione con Catena, nella sua epoca bellinesca più sviluppata, ha la nobile Madonna di lord Northbrook (n. 19), segnata JOANNES BELLINVS. Anche questa tavola fu esposta l'anno scorso a Burlington House, e in questa occasione abbiamo già osservato che fu dipinta dallo stesso pittore che ebbe a produrre le Madonne di Palazzo Giovanelli e delle chiese di San Trovaso e del Redentore a Venezia. Che codesto pittore fosse il Catena non può essere affermato con sicurezza, benchè la Madonna somigli molto alla donna a sinistra nella tavola segnata del Catena a Padova, quella cioè a dire della Presentazione al Tempio. Il signor Berenson poi ci addita una tavola analoga che porta la segnatura attendibile di Rocco Marconi, nella Galleria di Strasburgo, e non esita ad attribuirgli eziandio quella di lord Northbrook. Seguono le pitture che per le forme si rivelano quali opere del Catena, benchè mostrino un fare molto più sviluppato, evidentemente in grazia dell'influenza potente di Giorgione.

Fra queste la prima è quella della Sacra Famiglia, di proprietà Heseltine (n. 161). Chiunque conosce la gran tavola della Galleria Nazionale col devoto guerriero in ginocchio davanti alla Madonna col Bambino, sarà subito colpito dalla somiglianza straordinaria che corre fra queste due pitture. Da qualunque parte del quadro s'incominci lo studio comparativo, il risultato è dei più soddisfacenti in ogni particolare; tanto nei tipi di tutte le figure, nelle forme, nel colorito, quanto nel paesaggio di carattere spiccatamente giorgionesco. C'è da meravigliarsi veramente che nella pubblica Galleria inglese non sia per anco restituito dal Catalogo al suo vero autore il quadro accennato, laddove lo stesso è stato ben riconosciuto nella tela del signor Heseltine.

Questa pittura ci conduce ad un'altra di gran pregio, forse il capolavoro di Vincenzo. Il proprietario lord Brownlow lo attribuisce al Bellini, attribuzione che viene negata in maniera energica dal quadro stesso. Non v'è il minimo dubbio che, progredendo nella sua arte, e appartenendo al gruppo di coloro che sentirono l'impero del magico ingegno di Giorgione, egli, nel suo apogeo, avesse saputo giungere a tanto da creare un simile capolavoro. È un idillio poetico e incantevole in alto grado, e per la cognizione del Catena importantissimo. Il paesaggio dev'essere annoverato fra i più belli dell'epoca. Notiamo qui di passaggio, che fra le altre caratteristiche che indicano la mano del Catena abbiamo, nel pastore che entra a destra, la figura identica con una nel fondo del quadro di proprietà Heseltine, testè nominato. La Madonna, come osserva il signor Berenson, corrisponde nel tipo alla Santa Cristina nel quadro di Santa Maria *Mater Domini* a Venezia; il Putto trova il suo riscontro in quello del Catena indiscutibile della Galleria di Berlino; gli accessorî dell'ambiente in quelli del bel San Girolamo della National Gallery, riprodotto in fototipia nell'*Arte del Rinascimento* del dottor G. Frizzoni.

Al Catena viene pure attribuita da alcuni critici la piccola Santa Famiglia del signor Benson, che passa sotto il nome di Giorgione. La composizione coll'aggiunta di parecchie altre figure ricorre anche in una tavola della Galleria Nazionale; tutte e due sono dello stesso pittore, ma se sia davvero il Catena è cosa problematica. Ci pare un artista di carattere diverso, tanto nel concetto quanto nella esecuzione. Allo stesso forse va pure aggiudicata una tavola in largo, situata fin qui nella sala Contarini dell'Accademia di Venezia, dove le veniva applicato (certo gratuitamente) il nome di Andrea Cordegliaghi, e nella quale è rappresentata la Madonna col Bambino, Santa Caterina e San Giovanni, opera di lucente e fresco colorito pure questa, e con analoghi tipi di teste tondeggianti.

Viene pure attribuito al nostro Catena lo Sposalizio di Santa Caterina (n. 16), una debole ma graziosa tavola che non ha niente a che fare col Trevisano; pare piuttosto opera di Francesco da Santa Croce, la di cui maniera di trattare il paesaggio è molto evidente nel fondo del quadro. Altri bellineschi vi erano pure nella Galleria; ma, per non dilungarci in cose secondarie, notiamo solo che vi figuravano diverse tavole attribuite, più o meno ragionevolmente, al Previtali, a Marco Bello, ecc.

Del nobile Cima di Conegliano non trovammo nulla che degnamente lo rappresentasse, all'infuori di una soave Santa Conversazione (proprietà Brownlow) e delle due figure dei

Santi Marco e Sebastiano, di proprietà Mond, fra le quali si distingue, per bellezza di forme e per castigatezza di stile, il giovane Santo che apparisce spesso quale redivivo Apollo dell'arte cristiana. È da deplorare che non vi abbia potuto figurare del pari la splendida figura di Santa appartenente alla scelta Galleria di lady Wallace. Poco attendibile ci pare l'attribuzione a lui di una testa di Cristo, della raccolta Cook, per quanto bella (n. 135). Più accettabile invece la congettura del signor Berenson che vi s'abbia a ravvisare la fattura di qualche pittore fiammingo venuto a Venezia verso la fine del XV secolo, ed impressionato quivi da vari pittori locali.

Il curioso artista Bartolomeo Veneto era rappresentato da due, se non da tre quadri. La piccola Santa Caterina della Galleria di Glasgow, n. 8, devesi paragonare colla Erodiade di Dresda (fig. 7ª e 8ª) e con due pitture a Francoforte, non che col ritratto di lui firmato presso il duca Giovanni Melzi a Milano, perchè da tali studi comparativi possiamo ritrarre piena conferma della giustezza di queste attribuzioni stabilite dalla critica negli ultimi anni. La Madonna col Bambino e con due angeli (proprietà Benson) ha invece le più strette relazioni col suo quadro firmato a Bergamo, specialmente nel paesaggio minuto e quasi da fiammingo per l'accurata sua finezza. La terza opera è un ritratto d'uomo (n. 30). Viene attribuito a Bartolomeo da alcuni critici competenti, ma dobbiamo confessare di non averlo abbastanza in pratica in questo periodo più avanzato della sua carriera per dire se l'attribuzione sia ragionevole o no.

V.

E ora, avendo nominato Giorgione come autore, secondo il Catalogo, della Sacra Famiglia del signor Benson (n. 148), veniamo a fermarci davanti ai quadri attribuitigli. Riguardo ad alcuni suoi lavori sicuri, esistenti in alcuni luoghi, unanime è la voce della critica; ma oltre la magra raccolta di opere indubitate, quanti altri quadri non vengono ascritti a quel sommo artista senza ragione alcuna! Pare davvero ben fondato ciò che disse in ischerzo un critico inglese: « Quando siete in dubbio, dite Giorgione » (When in doubt, say Giorgione). Secondo questa massima procedettero anche i proprietari di parecchi quadri ora alla New Gallery. Non sapendo, come pare, a chi attribuire i loro tesori, vi attaccarono senz'altro il nome di Giorgione, non lasciandosi disturbare in nessun modo dal fatto che assolutamente niente nei quadri stessi potrebbe giustificare simile battesimo. Come Sandro Botticelli di Firenze, del pari il povero Giorgione avrebbe dovuto superare i limiti naturali della vita umana, per poter dipingere anche la metà delle opere che gli vengono attribuite dappertutto, in Gallerie sì pubbliche che private. L'unica opera nella New Gallery che ha relazione con lui è il *pastore col flauto,* una testa incantevole di grandissimo pregio; ma confrontandola colle indubitate opere di Giorgione ci troviamo in uno stato d'incertezza molesta, e non possiamo con tutta sicurezza dire che l'attribuzione ci paia convincente. Sappiamo bene che il Morelli, il più dotto ed acuto critico e conoscitore dell'arte, l'iniziatore della nuova critica che ora progredisce a gran passi, il Morelli, ripetiamo, lo attribuisce a Giorgione, ma soltanto interrogativamente. Ci ricordiamo benissimo del giorno quando lo scoprì a Hampton Court nel giugno del 1887. Il quadro allora era appeso in alto ed aveva poca luce, e faceva quindi un'impressione diversa da quella che faceva recentemente nella New Gallery. Che cosa egli ne avrebbe detto oggi, è un quesito che pur troppo deve rimanere senza risposta. È vero che la qualità del dipinto, il concetto così caratteristico per quell'epoca aurea, che segna il più alto punto del Rinascimento, è tale da costringerci a domandare: « Se non Giorgione, quale altro pittore sarebbe stato capace di produrlo? » Ma non ostante, cercando col desiderio di poter riconoscervi il suo fare, dovevamo con rammarico confessarci sconcertati. Il movimento della mano è quello che il Morelli ci insegnò di considerare quale caratteristica spiccata di Giorgione; la forma della mano stessa tuttavia non ci pare essere la sua, e molti altri particolari nel quadro



Fig. 8ª - ERODIADE, DI BARTOLOMEO VENETO

(Pinacoteca di Dresda)



Fig. 7ª - S. CATERINA, DI BARTOLOMEO VENETO

(Nella Galleria di Glasgow)

non fanno se non aumentare i nostri dubbi. Ma, come già si è osservato, è l'unico quadro che dà indizî di avvicinarsi al maestro. Di più non sapremmo dire; dappoichè non riescono a persuaderci neppure gli argomenti svariati, estrinseci ed intrinseci, addotti dal signor Berenson in favore di Giorgione stesso.

Vi è pure un ritratto (n. 15) nella prima sala, nella quale molti critici vogliono ravvisare la mano di Giorgione. Non è certo scevro di un certo incanto giorgionesco; il concetto è fino, unito ad una grande semplicità e ad una grande malinconia poetica, ma a noi almeno si presenta in uno stato troppo rovinato da permettere un giudizio sicuro. Tutte le altre attribuzioni a Giorgione, nella Galleria, non possono essere prese sul serio; di alcuni capi, come sono, per esempio, i numeri 29, 82, 275, non vale la pena di discorrere. Se vi ha un'eccezione da fare si è per un piccolo disegno prestato dal duca di Devonshire, che già vedemmo riprodotto nel secondo volume degli *Studi critici* del Morelli a pag. 292 (edizione tedesca), dove è raffigurata entro un ambiente di stile prettamente veneto la decapitazione di un Santo. Il n. 91, benchè non abbia niente a che fare con Giorgione, è sempre cosa interessante. Venne indicato quale ritratto di una giovane professoressa di Bologna, ma c'è per lo meno da dubitare se rappresenti davvero una donna, oppure un giovanotto dall'aspetto un po' femminile (fig. 9ª). La mano pare di certo troppo piccola e delicata per essere una mano maschile; il tipo del viso, la maniera di fare, i capelli invece paiono piuttosto maschili. Che avesse ad essere un professore di anatomia pare unicamente fondato sul fatto che la persona rappresentata posa la mano sopra una testa di morto, emblema però che tante volte incontriamo nelle pitture come simbolo della fralezza della vita umana. Tuttavia, già da anni porta questo appellativo, e il ritratto è assai rinomato. Sono anche quasi unanimi i critici nell'attribuirlo a Bernardino Licinio. Se è suo, come varrebbe ad accennarlo di per sè la forma della mano, è senza dubbio il più bello, il più fine e il più armonioso ritratto che abbiamo di lui, superiore persino al suo ritratto firmato della Galleria Nazionale.

Vuolsi pure di lui da taluno, benchè di ben altro periodo della sua vita artistica, il ritratto n. 191, che, secondo il Catalogo, rappresenta un oratore presunto della famiglia dei Medici, di mano di Sebastiano del Piombo! Per conto nostro sarebbe piuttosto da classificare fra i fiorentini del tempo del Bronzino.

Il n. 94 merita di essere nominato per la curiosa circostanza, che nella mostra di Burlington House (l'Accademia Reale) si trova quasi la stessa figura in una gran tavola di mano del senese Beccafumi. Rappresentano tutti e due Europa rapita dal toro; il concetto, il colorito, tutto insomma si scosta da Giorgione, ed apparentemente spetta ad un'epoca di molto posteriore alla sua.

VI.

Dappoichè Giorgione ci ha condotti avanti un po' troppo presto, ci è giuocoforza ora tornare indietro alquanto per prendere in esame innanzi tutto i quadri attribuiti ad Antonello da Messina. Fra questi vuol essere considerato un certo capo, che è una rivelazione. Intendiamo un piccolo busto di Cristo coronato di spine, di spettanza della Galleria di sir Francis Cook a Richmond. Opera meravigliosa per la perfezione della sua tecnica esecuzione, unita ad un sentimento profondo che la rende altamente commovente, non ostante lo spiccato realismo, nessun nome d'autore, in presenza della stessa, doveva trovarsi più plausibile di quello del celebre pittore messinese. Se non che il dottor G. Frizzoni, trovandosi in Inghilterra nella scorsa estate, ebbe ad avvertire che il confronto di questo quadro con quello analogo, che dalla Galleria Manfrin già da anni è passato all'Accademia di Belle Arti a Venezia, firmato *Antonellus Messaneus pinxit,* fa risaltare la superiorità dell'esemplare Cook, a segno da dover far pensare che vada collocato ad un livello artistico alquanto

superiore a quello proprio della natura di Antonello. (V. fig. 10ª e 11ª). L'ammettere che si tratti di una replica dell'autore medesimo perfezionata, sembra infatti da escludere, come osserva il signor Frizzoni, per diverse ragioni. E, invero, senza tener conto della circostanza che l'esemplare di Venezia è munito del consueto cartellino e l'altro no, vi è in quest'ultimo un tratto



FIG. 9ª - RITRATTO D'UOMO, DI B. LICINIO

ideale, profondamente psicologico, che noi non siamo soliti a riscontrare in Antonello, artista piuttosto freddo in genere, in quanto a sentimento ed espressione. L'argomento più decisivo poi si ricava dall'osservazione della maniera oltremodo raffinata colla quale è dipinto e modellato l'esemplare di Richmond, maniera la quale alla sua volta si riscontra in altre opere di un insigne pittore milanese, che non è altri se non il ben noto Andrea Solari. In proposito si esamini, per esempio, lo stupendo *Ecce Homo* del Museo Poldi Pezzoli di Milano (che ciascuno può procurarsi in ottimo facsimile fotografico anche in grande formato,

eseguito dalla ditta Marcozzi di Milano), e vi si rileverà lo stesso smalto e trasparenza di colorito, la stessa finitezza quasi fiamminga dell'esecuzione, fino nelle goccie cristalline delle lagrime, unitamente ad analoga delicatezza d'espressione. Che se il tipo del Museo Poldi è più nobilmente bello dell'altro, ciò si vorrà ascrivere al fatto che il Solari prese il primo da un ideale di sua scelta, laddove l'altro è desunto da Antonello. Con questi poi egli deve essersi certamente trovato a contatto a tempo della sua dimora in Venezia, verosimilmente intorno al 1490, come giova a provarlo, fra altro, il ritratto di un Senatore Veneto del Solaro medesimo nella National Gallery di Londra, acquistato presso il negoziante Giuseppe Baslini di Milano nel 1875, il quale alla sua volta l'aveva comperato a Genova sotto il nome di Giovanni Bellini.[1] Tutto dunque c'induce a credere che nell'*Ecce Homo* del signor Cook s'abbia a constatare realmente l'opera di Andrea Solari, altrimenti detto Andrea da Milano, eseguita sotto le più dirette impressioni derivate dai suoi rapporti con Antonello da Messina.

La provenienza del quadro poi è tale da dover essere pure qui rammentata. Esso fu scoperto da sir C. J. Robinson, anni or sono, in una bottega a Siviglia in Ispagna, affatto annerito e coperto di polvere e di ristauri moderni. Sottoposto ad una completa pulitura, si rivelò quale opera di grandissimo pregio, e passò d'allora in poi a far parte della ricca Pinacoteca di sir Francis Cook.

Ben altro è il modellare dell'incarnato nella immagine di Veronica (n. 10), attribuita pure ad Antonello; nella tecnica fredda ed esecuzione minuziosa c'indica la mano di un pittore fiammingo.

Un vero gioiello è il piccolo ritratto di giovanetto, n. 142 (Mr. Salting). Il tocco acuto, l'evidenza nella modellatura, la decisione e la fermezza di tutti i tratti, richiamano l'attenzione dell'osservatore, quasi a guisa di un rilievo scolpito. È senza dubbio dello stesso autore di un piccolo ritratto della collezione Layard a Venezia, da tempo attribuito a Alvise Vivarini dal Morelli. Il più recente biografo di Lorenzo Lotto, che nel suo libro intorno al medesimo[2] assegna un posto eminente ad Alvise nella storia dell'arte veneta del Quattrocento, propone una serie di teorie interessanti intorno a questo pittore e la sua influenza sugli artisti contemporanei, ascrive a lui con sicurezza quella testa. Se ci fosse dato di porgerne una riproduzione ben vi si troverebbero espressi i tratti individuali che la proclamano opera di Alvise. Il vestito del giovane, possiamo aggiungere, è di quel colore turchino pavonazzo che il signor Berenson trova molto caratteristico per Alvise, massime negli anni 1480-1490. È l'unica sua opera nella Galleria, mentre suo fratello Bartolommeo è rappresentato soltanto con un'opera della sua bottega; il Transito della Madonna, interessante se non altro perchè ci mostra in qual modo da quella scuola veniva rappresentato simile soggetto.

Lorenzo Lotto, che il signor Berenson ci presenta con validi argomenti quale scolaro di Alvise, potè essere studiato nella Galleria in un piccolo quadro di un interesse affatto speciale (n. 80, proprietario Mr. Conway). Viene indicato diversamente: chi lo chiama Danae, chi Amor sacro e Amor profano. Dall'alto del cielo, vividamente illuminato, vedesi un angioletto versare dal suo grembo a larga mano il tesoro de' suoi *fiorini* (proprio in forma di piccoli fiori) sulla diva giacente al suolo in atteggiamento alquanto rigido. Un satiro, mezzo nascosto dietro un tronco d'albero, la sta spiando, mentre un altro, all'altra estremità, non se ne dà per inteso, osservando invece un vaso di libazioni che tiene nella sinistra. Secondo il signor Berenson sarebbe da ascrivere all'anno 1498 circa, quando il Lotto non contava che 18 anni di vita. Vi si trovano reminiscenze infinite non solo di Alvise, ma anche di Jacopo de' Barbari, uscito egli pure, secondo gli studi di detto scrittore, dalla scuola di Alvise. Per quel che spetta ai tipi, alle forme della Danae e delle sue compagne, nonchè anche del Cupido nel cielo, ci troviamo affatto dello stesso parere; ma quando

[1] V. FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, p. 350.

[2] *Lorenzo Lotto. An Essay in constructive Art criticism by* BERNHARD BERENSON. G. P. Putnam's Sons. London, 1895.



Fig. 11ª - ECCE HOMO, DI ANTONELLO DA MESSINA

(Nella Pinacoteca di Venezia. Fotografia Anderson)



Fig. 10ª - ECCE HOMO, DI ANDREA SOLARI

viene a parlare del paesaggio, come ricordante Alvise, ci è impossibile seguirlo, perchè è appunto il paesaggio che rende il quadro un problema così difficile. È compagno al paesaggio del San Girolamo del 1500 al Louvre, così sviluppato, così diverso nel carattere da tutti gli altri paesaggi dell'epoca nella scuola veneziana, che suscita in noi la più grande curiosità di sapere da dove viene.

Noi ci domandiamo in verità come vada spiegato il fenomeno di una composizione così impacciata quale è quella nella figura della Danae, di figure così timide ed infantili nel disegno, che giacciono in un paesaggio di stile e di sentimento così sviluppati. È un contrasto questo che non si saprebbe spiegare, a dir vero, nè ricorrendo ai Bellineschi, nè a Giorgione, e ancor meno, ci sembra, ad Alvise Vivarini, e che attesta, per lo meno, il fondo eminentemente originale della natura dell'artista.

Certamente darà da pensare anche ulteriormente un quadretto così straordinario.

VII.

Lasciando per il momento i pittori propriamente detti di Venezia, ci sia lecito, prima di passare ai maestri del Rinascimento più maturo, di nominare alcuni quattrocentisti di altre scuole rappresentate all'Esposizione.

Il Crivelli, uscito dalla scuola squarcionesca di Padova, lo incontriamo in parecchie buone e caratteristiche pitture. Fra tutti però tiene il posto d'onore, come lo tenne pure l'anno scorso a Burlington House, la Madonnina di lord Northbrook, di una grazia e finezza d'esecuzione che subito attrae l'attenzione sopra di sè. Intimamente connessa con questa tavola, e certo della stessa epoca, è l'altra ben conosciuta Madonna nel Museo di South Kensington.

Così pure un'altra esposta, di proprietà di sir F. Cook.

A lord Northbrook appartiene pure l'interessante tavola che nella composizione richiama l'affresco di Pietro della Francesca a Borgo San Sepolcro, la Resurrezione. La figura del Cristo in atto di sorgere dalla tomba è analoga a quella pel motivo, benchè in tutti i particolari spicchi l'individualità del Crivelli, e non si possa quindi se non pensare che le analogie colla composizione del surriferito maestro toscano, col quale il Crivelli non deve aver avuto alcun rapporto, dipendono unicamente dal caso, oppure dalla circostanza che certi soggetti, per tradizione, venivano trattati in modo analogo anche in iscuole diverse.

Il Crivelli, per diversi rispetti poteva essere utilmente studiato alla New Gallery. È raro riscontrarlo tanto mosso quanto nel suo San Giorgio a cavallo, di pertinenza del signor Stuart Samuel. Il Santo vi è rappresentato in atto di voler uccidere il drago. Tiene la spada con ambe le mani, disponendosi a farla cadere con un poderoso fendente sul mostro. Il cavallo s'impenna con grande vivacità. È un quadro di un'animazione mirabile. Il cielo dalle tinte dorate, il paesaggio tuttora arcaico la qualificano per opera primitiva, da porre, prima di quelle di lord Northbrook, nell'ordine del tempo.

Seguiva di poi una Pietà, opera rinomata che faceva parte della Collezione di lord Dudley, ed ora è posseduta da Mr. Crawshay. Benchè si distingua per le qualità di forza drammatica singolari, l'espressione esagerata delle due figure che sostengono il Cristo morto è tutt'altro che piacevole; sembrano propriamente gridare nel loro dolore; ma, in onta alle lagrime copiose, ci lasciano freddi, e non sono capaci di commuoverci come le figure del Bellini nella loro tranquilla ma profondamente sentita tristezza, o anche come il Cristo del Solari. Altri effetti simili del Crivelli, che confinano alquanto col grottesco, li troviamo nelle lunette sue al Vaticano e in quella sopra la grande tavola della raccolta Oggioni della Pinacoteca di Brera.

Dopo avere studiato questa serie di opere notevoli di Carlo Crivelli, ben si vedeva come fosse indegna di lui una grande ancona in forma di trittico (n. 5), nella quale mancano affatto



FIG. 12 - SALVATOR MUNDI, DI ANDREA MANTEGNA

le sue forme caratteristiche e il suo spirito. Il Berenson nel suo esame critico la dà senza altro per opera di Vittorio Crivelli, seguace di Carlo, richiamando in confronto molte opere di lui che vedonsi nella Marca d'Ancona, a Fermo, ad Ascoli e via dicendo.

Di Andrea Mantegna la temporanea Galleria ebbe in sorte di porgere due squisite e indubitate opere. La stupenda Adorazione de' Magi è dipinta come la Madonna della Galleria Carrara a Bergamo su tela in sottile colore a tempera. Come tutti i suoi dipinti, la tela sarebbe da ascrivere al suo ultimo periodo 1490-1506 (Vedi Morelli, *Kunst Kritische studien,* v. II, p. 226). Non misura che 19 pollici in altezza per 26 di larghezza, e contiene soltanto cinque mezze figure; ma così bene inteso e appropriato è l'accomodamento della composizione, che niente ci disturba in senso di sproporzione. Non isfuggì al Morelli [1] essere questo l'esemplare primitivo di una serie di composizioni analoghe. Una imitazione accuratissima della medesima gli accadde di vederla presso un antiquario a Venezia, eseguita probabilmente dopo avere lucidato il disegno dell'originale, dappoichè le forme, soggiunge, vi corrispondevano affatto a quelle del prototipo. Una riproduzione di mano di Francesco da Santa Croce trovasi nella R. Galleria di Berlino, un'altra in quella di Pietroburgo; altre ripetizioni nella Pinacoteca di Verona e presso il signor C. Buttler a Londra.

Per quanto concerne l'espressione della Madonna nell'originale appartenente a lady Ashburnham sarebbe difficile nominarne un'altra che fra le opere del maestro la superasse in questo particolare.

Il secondo quadro del Mantegna appartenente al signor Mond, già esposto a Burlington House due anni fa, è di una bellezza straordinaria e degno d'essere messo accanto all'altro. Di un interesse speciale poi vi è la composizione insolita, perchè rappresenta un soggetto di rado trattato, quale è quello del Cristo in tenera età, nel carattere di Salvator Mundi, al solito riserbato al Cristo maturo (fig. 12ª).

Se non siamo in errore, anche Tiziano ebbe a trattare lo stesso soggetto, ma in maniera alquanto diversa, in una sua opera giovanile a Venezia, tuttora visibile, benchè manomessa da fatale ristauro, nella chiesa dei Santi Ermargora e Fortunato (*vulgo* San Marcuola). Vi è effigiato il Bambino Gesù benedicente ritto sopra un piedestallo, col globo nella destra, messo in mezzo da Santa Caterina e da Sant'Andrea.

Le due figure in chiaroscuro, benchè prese da disegni del Mantegna, non possono essere sue nell'esecuzione, perchè vi manca affatto il suo spirito e le linee del disegno sono riuscite senza vita. Il Berenson le riterrebbe della stessa abile mano di un imitatore che eseguì le due figure dell'Estate e dell'Autunno nella Galleria Nazionale di Londra.

E che cosa dovrebbesi dire di certa Giuditta (n. 125)? È sempre pericoloso parlare di un quadro quando da tanti critici è stato lodato. È senza dubbio opera condotta colla maggiore finezza, e la composizione porge un'impronta mantegnesca; tuttavia non possiamo credere che un'esecuzione così leccata, a modo di quelle che spesso si riscontrano nei dipinti sul rame, meschina nella esecuzione, sia da accollare ad un grande artista della forza del Mantegna.

Per avere un'idea dei criteri artistici dei secoli passati merita d'essere qui rammentato quanto rileva il Catalogo dell'Esposizione, dove nota che il quadro stesso passava per un Raffaello nella collezione di Carlo I, e ch'egli lo diede poi al conte di Pembroke in cambio di un dipinto del Parmigianino.

COSTANZA JOCELYN FFOULKES.

(Continua).

[1] V. il suo terzo volume dei *Kunstcritische Studien*, pubblicato dal Brockhaus nel 1893, p. 92.

LA GALLERIA NAZIONALE DI LONDRA

E I SUOI RECENTI AUMENTI IN FATTO DI ARTE ITALIANA



LA civiltà e ad un tempo la potenza dell'oro inglese, come in molte altre cose, così anche nell'intento di raccogliere opere d'arte, hanno saputo ottenere, come ognun sa, grandi risultati. Com'è legge generale che l'abbondanza e la ricchezza affluiscano vie più là dov'è più vivo lo spirito del lavoro e dell'industria, così dovette pur accadere naturalmente che l'assopimento o la decadenza della proprietà materiale e spirituale di altre nazioni tornasse a particolare profitto della inglese, anche per quel che concerne il possesso di rare e preziose opere d'arte. Da buon numero d'anni la Galleria Nazionale di Londra n'è prova ben manifesta, riscontrandosi oramai assai di rado, il caso che gli acquisti ai quali essa aspira le vengano contesi da altri Musei. E ciò perchè il Governo inglese trovasi nella fortunata circostanza di adottar la massima di non badare a spese, pur di riescire ad accaparrarsi opere che abbiano un elevato ed assoluto valore. La qual cosa, se non gli è riescita sempre, pure ha ottenuto l'effetto d'innalzare in breve volgere d'anni la Galleria Nazionale al grado di una delle più scelte raccolte che esistono.

Non si può che confermare oggidì il senso di queste parole, da me scritte parecchi anni or sono, in onta a certe riserve esposte più avanti, [1] quando si tenga conto dei cospicui acquisti fatti dalla Galleria anche nei tempi più remoti. Ed è naturale, dato l'andamento umano delle cose. In mezzo a tante crisi d'ogni genere, che vanno sconvolgendo ora più che mai le irrequiete esistenze dei tempi moderni, il forte è quello che facilmente s'acquista la parte del leone, destinato a dominare la posizione. Così si verifica che la Direzione della Galleria Nazionale di Londra, sempre sollecita del decoro e dell'incremento della medesima, oltre a stendere le sue reti all'estero per pescarvi quanto sa scoprire di più peregrino, trova pure in paese occasioni ripetute di assimilarsi quello che i privati, per mutazioni di circostanze, sono intenzionati di alienare.

Dalla raccolta Northbrook: Antonello da Messina, Mantegna, Fra Sebastiano dal Piombo, antico fiammingo.

Una fortuna inaspettata fu quella di che seppe giovarsi la Direzione suddetta, or sono pochi mesi, accogliendo l'offerta di alcuni quadri preziosissimi da parte di un ben noto

[1] Vedi: « L'Arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra » inserito nel volume: *Arte italiana del Risorgimento, saggi critici di* Gustavo Frizzoni, *con 30 tavole in fototipia.* Milano, Frat. Dumolard edit., 1891.

patrizio di Londra, lord Northbrook. La pregevole raccolta di lui fu già oggetto di accurata illustrazione per parte del dott. Jean Paul Richter, unitamente al signor W. H. James Weale, i quali, per incarico del proprietario, ne compilarono un catalogo descrittivo che vide la luce nel 1889 in una edizione di lusso, veramente esemplare nel suo genere. [1]

Ora, ragionando di opere italiane, tre perle ivi contemplate sono passate nella grande Pinacoteca di Trafalgar Square.

Sono: il celebrato San Girolamo nel suo studio, di Antonello da Messina, l'Orazione all'orto, di Andrea Mantegna, e la Sacra Famiglia col devoto, di Fra Sebastiano dal Piombo.

C'è da rallegrarsi sinceramente colla Direzione che con simile acquisto abbia saputo mettere alla portata di tutti gli amatori e gli studiosi due opere di tanta importanza.

La tavola di Antonello (fig. 1ª) figura ora nella grande sala dei Veneti, dove stanno accostati fra loro i diversi quadri dello stesso autore che sono posseduti dalla Galleria. Primo, in ragion di data, un Cristo benedicente, firmato e datato del 1465: poi una tavoletta colla Crocefissione di N. S., alquanto manomessa dal ristauro, ma tuttora interessante pel suo sfondo a paesaggio con uno stretto di mare che rammenta da vicino quello che l'autore aveva sott'occhio da casa sua; in fine un ritratto che ben si annovera fra le più perfette opere sue ricavate dal vero. [2]

Del San Girolamo nello studio già ha fatto menzione in questo periodico la signora C. Jocelyn Ffoulkes nel quarto fascicolo dell'anno in corso, in proposito delle *Esposizioni d'arte italiana a Londra* dello scorso inverno, dappoichè in esse ebbe a figurare il quadretto stesso, ceduto in seguito alla pubblica Pinacoteca. La distinta scrittrice vi manifesta i suoi dubbi intorno alla attendibilità dell'attribuzione ad Antonello. E in vero il dubbio apparirebbe giustificato anche dalle esitanze nel giudizio pronunciato nell'antica guida, nota sotto il nome dell'*Anonimo morelliano* [3] (Marcantonio Michiel), il quale certamente non alluse ad altro dipinto se non a questo, descrivendolo in data del 1529, in casa di M. Antonio Pasqualino a Venezia. Tutto infatti vi corrisponde, dal *S. Jeronimo, che nel studio legge in abito cardinalesco, agli edifici alla fiorentina, al paesetto naturale, minuto e finito, al pavone, al cotorno e al bacile da barbiero* e in fine alla *letterina attaccata aperta che pare contener el nome del maestro, e nondimeno se si guarda sottilmente appresso non contiene lettera alcuna, ma è tutta finta.*

In una nota che fa seguito a questa descrizione è portata anche l'opinione del nostro senatore G. Morelli: « Non è opera, a suo dire, nè di Van Eyck, nè di Memling e neppure di Antonello, ancorchè si avvicini in parecchie cose al fare di quest' ultimo. Se sia opera di Jacometto (*veneziano,* dubitativamente citato dall'Anonimo), non si saprebbe stabilire, non conoscendosi oggi veruna opera autentica di lui ». [4]

La sullodata scrittrice tuttavia saviamente soggiunge alla sua volta in una nota, che avendo trovato ora il suo posto stabile nella National Gallery, quivi potrà essere ulteriormente studiato, paragonato e quindi determinato. E in vero lo scrivente non esiterebbe altrimenti d'asserire che appunto il confronto del quadro medesimo colle opere sicure di Antonello raccolte sullo stesso posto deve ormai servire a maturare nei conoscitori la convinzione che la finitissima pittura nell'essenziale è opera di Antonello. Si prenda di mira infatti principalmente la mezza figura del Salvator Mundi quivi, che appartiene alle opere più precoci dell'autore, e si vedrà come, pur tenuto conto della diversità del soggetto e delle proporzioni, corra fra questo quadro e quello del San Girolamo il più perfetto accordo d' intonazione.

[1] Vedi: *A Descriptive Catalogue of the collection of pictures belonging to the Earl of Northbrook. The Dutch, flemish and french Schools by Mr. W. H. James Weale; the italian and spanish Schools by Dr. Jean Paul Richter.* London, Griffith, Farran, Okeden, and Welsh, 1889.

[2] Vedesi riprodotto nella tavola 26ª del suindicato volume edito dal Dumolard.

[3] Fu pubblicata, come si sa, in una 2ª edizione (essendo esaurita la prima) dallo Zanichelli in Bologna nel 1884, sotto il titolo: *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da* D. Jacopo Morelli.

[4] Op. cit., p. 189.

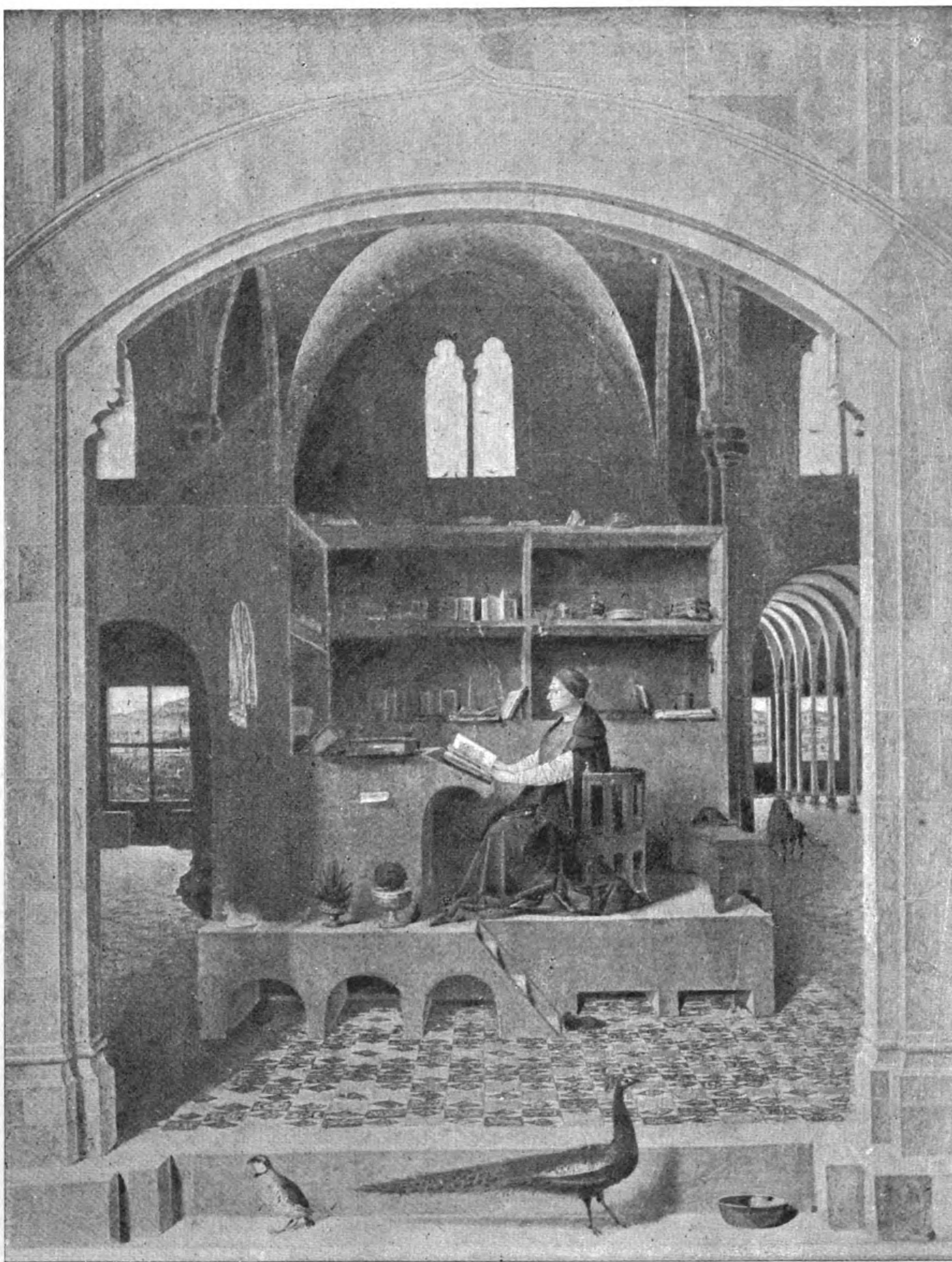


Fig. 1ª - SAN GIROLAMO NELLO STUDIO, DI ANTONELLO DA MESSINA

(Nella National Gallery. Da una fotografia di M. Morelli di Londra)

È quell'accordo di tinte, che in una parola qualificherei di bruno rossastro, il quale insieme con la minutezza dell'esecuzione, del modo di pennelleggiare acuto, richiama maggiormente le relazioni che il pittore deve avere tenuto coi pittori fiamminghi, ch'egli, anche senza essere andato nelle Fiandre, può avere incontrato in Sicilia, o quanto meno a Napoli e a Venezia.

Che il curioso tipo dell'ambiente rappresentato nel quadro sia da ricercare di là dei mari viene creduto da un noto erudito inglese e ha dato luogo ad una nota interessante dello stesso, che ci piace quindi di riprodurre qui nella sua integrità:[1]

Nota del signor J. C. Robinson.

« Vi sono indizi che in un certo periodo della sua carriera (senza dubbio prima che si stabilisse a Venezia) Antonello da Messina avesse visitato e probabilmente abitato la Spagna, presumibilmente nella parte della penisola sottoposta al dominio del suo stesso sovrano, Alfonso, re di Aragona, Napoli e Sicilia. Che la presente pittura sia un'opera di Antonello e che questa dimora in Ispagna del pari sia un fatto di verità, è cosa che rimane indirettamente comprovata dalla medesima.

« Nella Catalogna, nell'Aragona e nel distretto di Valencia durante il decimoquarto e il decimoquinto secolo uno stile domestico particolare, qualificato da una grande uniformità di motivi e di particolari ebbe una generale prevalenza. L' interno rappresentato in questo quadro con alcune modificazioni non essenziali, motivate da qualche esigenza pittorica è alla lettera una rappresentazione del *patio,* ossia spazio centrale di una casa catalana o valenciana, quali ne esistono tuttavia presso che immutate, nelle città di Valencia e di Barcellona. La finestra bifora divisa da sottile colonnetta nel mezzo è nota in Ispagna col nome di finestra *ajimez.* Questo tipo è affatto peculiare ai distretti della Spagna menzionati, dove a centinaia si possono sempre vedere. Insomma, non può sussistere ombra di dubbio, che l' interno dipinto con tanta verosimiglianza sia stato copiato da un edificio esistente, probabilmente da una casa di un ricco mercante di Valencia ».

Se l'assunto del sig. Robinson risponda in ogni parte alla realtà è cosa ch'io non vorrei pel momento nè affermare nè confutare. La vita di Antonello da Messina è tuttora avvolta in tanto mistero da non permettere di verificare per altra via se veramente egli sia mai andato in Ispagna. Così pure non ci è dato di rintracciare per quali tramiti il curioso quadretto dalla casa di Messer Antonio Pasqualino sia andato a finire in Inghilterra.

Dal Catalogo della raccolta Northbrook non si ritrae altro se non che se ne fece acquirente un altro inglese, il sig. T. Baring, nel 1848, e successivamente lord Northbrook nel seguente anno 1849.

La seconda gemma da lui venduta alla Galleria Nazionale è l'*Orazione nell'orto,* segnata a piene lettere: OPVS ANDREAE MANTEGNA (fig. 2ª). È questa la quinta opera del grande artista che quella Pinacoteca novera nelle sue sale, ossia nel parer nostro la quarta d'indiscutibile originalità, dappoichè una, come ebbi già a rilevare nella mia *Arte italiana del Rinascimento,* apparisce più che sospetta.

Non è questa l'unica volta che il Mantegna ebbe a trattare il soggetto dell' *Orazione nell'orto.* Com'è noto, esso si trovava pure compreso nel ciclo di soggetti allusivi alla Passione di N. S., che, diviso in tre parti, costituiva la predella del celebrato trittico di San Zeno a Verona. Questo fu portato via da Napoleone I tutto intero e non tornò più tardi se non decimato dei quadretti delle predelle, una delle quali, cioè la *Crocefissione,* è rimasta nel Louvre, le altre due, l'*Orazione nell'orto* e la *Resurrezione,* trovansi nel Museo di Tours.

Il quadro nuovamente acquistato dalla Pinacoteca inglese è una meraviglia di finezza in ogni sua parte e ci rivela tanto nella parte figurativa quanto in quella dello sfondo tutte le qualità proprie del suo autore. La figura qui unita ci dispensa dal descrivere la

[1] Vedi a p. 108 del Catalogo descrittivo citato di sopra.



Fig. 2ª - CRISTO NELL'ORTO, DI ANDREA MANTEGNA

(National Gallery. Da una fotografia di Mariano Morelli)

composizione, la quale risulterebbe più nitidamente se il dipinto non fosse in molte parti sensibilmente cresciuto di tinte e generalmente ingiallito.

Il Richter discorrendone nel Catalogo Northbrook avverte che fu eseguito nel 1459 per Giacomo Marcello, Podestà di Padova, simultaneamente quindi con la pala d'altare di San Zeno. Egli ben vi rileva il merito inerente alla nitidezza del disegno e alla plasticità delle forme, dove ogni più piccolo particolare si vede eseguito colla massima cura. « L'importanza del dipinto poi, egli soggiunge, rispetto alla storia dell'arte dell'Italia settentrionale, è unica per così dire, in considerazione delle deduzioni che se ne possono trarre rispetto alle relazioni del Mantegna colla scuola veneziana. Vi è un disegno colla rappresentazione dello stesso soggetto nel libro di schizzi di Jacopo Bellini di Venezia, ora del British Museum. Il concetto è tanto simile a quello di questo quadro, da non lasciare alcun dubbio intorno al nesso che fra loro intercede. Il Mantegna condusse in moglie Niccolosa Bellini, la sorella del pittore Gentile Bellini (come già ebbe ad avvertire il Vasari), figlia di Jacopo Bellini. La data del matrimonio non è nota precisamente, ma è probabile abbia avuto luogo intorno al 1450. Se ne dedurrebbe che allorchè il Mantegna dipinse il suo quadro del *Cristo nell'orto,* Giovanni Bellini, il fratello di Gentile, deve essere stato in relazione con lui. Questo anzi rimane provato non foss'altro dalla rappresentazione dello stesso soggetto per parte di Giovanni Bellini nella Galleria Nazionale (n. 726), in un dipinto che pel concetto non meno che per l'esecuzione dipende interamente da quello del Mantegna ».

Di questo quadro diamo qui unita una riproduzione nella fig. 3ª, perchè è interessante davvero ed istruttivo il paragonare fra loro i prodotti dei due celebri maestri, che a prima giunta sembrano quasi confondersi fra loro.

Artisti eminentemente originali tanto l'uno quanto l'altro, si sarebbe tentati di chiedersi in realtà quale dei due abbia esercitato maggior potere sull'altro, se non si avesse a pensare che il quesito più facilmente troverebbe la sua soluzione nel fatto molto probabile, che tanto l'uno quanto l'altro avesse attinto ad una fonte comune, a quella cioè di un loro precursore, il vecchio Jacopo Bellini stesso. Di lui, le cui opere in pittura furono per la massima parte perseguitate dalla sorte ed ora quasi tutte distrutte, noi non possiamo farci un concetto adeguato oggidì se non per mezzo de' suoi disegni, massime per mezzo dei due libri copiosamente forniti dalle più svariate sue invenzioni sacre e profane, che appartengono alle pubbliche raccolte di Londra e di Parigi. Nulla di più sorprendente di codesti notevolissimi dipinti, nei quali Jacopo sia per la ricchezza delle idee, sia per la serietà del lavoro si rivela quale artista degno di tener fronte ai più valenti del suo secolo.

In quelle sue pensate composizioni in fine si può dire che si avverte nè più nè meno che l'albeggiare di quell'arte grande e severa, quale appunto trovò il suo sviluppo da un lato nel figlio Giovanni (ed anche in Gentile), dall'altro in quella del suo genero, il Mantegna. Se non che nei due cognati Giovanni ed Andrea noi scorgiamo due nature d'artisti diversi, mentre il primo (nato nel 1427) nelle mirabili evoluzioni da lui compite durante la lunga sua vita ci manifesta sempre un animo sensibile agli affetti del sentimento religioso cristiano, nel secondo (nato nel 1431) invece la tendenza immutabile e costante a far rivivere l'arte classica dell'antichità.

Avvi poi un altro punto nel quale si scostano l'uno dall'altro perfino nei due quadri che ci stanno davanti, ed è quello del modo d'intendere il paesaggio. Per questo rispetto starei per dire che il Bellini è più artista del Mantegna, cioè rivela un sentimento più delicato e poetico per la natura che non il suo parente. Infatti chi osserva i due quadri nella National Gallery non potrà far a meno, parmi, di convenire che in quello del primo avvi un più intimo accordo fra la solennità del soggetto e l'ambiente che lo circonda. Il paesaggio, colle sue colline coronate da castella a guisa di quelle di Jacopo Bellini, ha una intonazione malinconica prodotta dall'effetto bene inteso d'incerta luce crepuscolare, che naturalmente si fa più viva verso il tramonto ed illumina gli orli superiori delle nuvolette che parzialmente coprono il cièlo. Nulla di tutto questo nel Mantegna. Se il Bellini a modo suo

riesce inoltre eminentemente vero, il Mantegna contrasta per la strana aridità del suo prediletto paesaggio roccioso. La parte che vi attira maggiormente la nostra attenzione è quella della rappresentazione della città che cinge le erte montagne, intesa a rappresentare Gerusalemme. Questa parte trova riscontro in altra analogamente intesa dal Mantegna in uno de' suoi freschi della Camera degli Sposi nel palazzo Gonzaga a Mantova, dove una città dalle mura turrite si stende parimenti intorno ad un monte. Come in quella dell'affresco il pittore si è compiaciuto di dare forma architettonica determinata a parecchi edifici, così in quella di che si ragiona con vie maggiore precisione si vedono designati diversi edifici esistenti a Roma e a Padova. Il Richter già citato li prende in rassegna e ravvisa giustamente nella torre principale gli avanzi tuttora esistenti in Roma della torre di Nerone, un' Arena nell' interno della città, all' imagine di quella di Verona, una colonna a rilievi condotti in linea



Fig. 3ª - CRISTO NELL' ORTO, DI GIOVANNI BELLINI
(National Gallery. Da una fotografia di Mariano Morelli)

spirale, simile a quella di Trajano, sulla quale apparisce collocata la statua equestre del Gattamelata di Donatello. Accanto ad essa un edificio che fa pensare al palazzo della Ragione di Padova. Le torri interne arieggiano quelle di Padova del pari, la più alta in ispecie quella di Santa Giustina. Tutte cose notevoli e che dimostrano una volta di più come il Mantegna si compiacesse di ritrarre dal vero gli accessorî de' suoi quadri.

Il terzo quadro di scuola italiana che dalla raccolta Northbrook è passato ad arricchire la pubblica Pinacoteca è la tavola dalle maestose figure, di Fra Sebastiano dal Piombo. [1] Vi è una trovata nuova in codesta dignitosa Madonna, seduta in atto di stendere il braccio destro sulla spalla del devoto, il quale le s'appressa, colle mani incrociate sul petto, lo sguardo pietoso rivolto al divino Fanciullo. Questo, giovinetto di belle ed agili forme e dall'espressione animata, in modo insolito sembra porsi sotto la protezione della Madre che lo tiene colla sinistra. Nel fondo, alquanto nell' ombra, da un lato San Giovanni Battista adulto, dall'altro San Giuseppe dormiente.

[1] Non avendo mezzo di darne una riproduzione, mandiamo chi volesse farsene un' idea sensibile alla piccola fototipia compresa nel Catalogo della Galleria Northbrook.

Nessun dubbio che l'autore dell'opera sia quel desso, che il Morelli ebbe a qualificare pel primo fra i pittori eclettici del Cinquecento, dapprima scolaro di Cima da Conegliano e del Bellini, poi seguace di Giorgione, fin che giunto a Roma arieggiò Raffaello, ma ben tosto si gettò nelle braccia del di lui rivale Michelangelo, dalle quali non si svincolò altrimenti. La Galleria di Londra, come è noto, già possiede di lui l'opera più notevole, come dimensioni, cioè la vasta tela della Resurrezione di Lazzaro, dipinta nel 1518 e 1519. Ma mentre in questa già si sente il predominio di un convenzionalismo desolante, nella Sacra Famiglia di che si discorre si manifestano sempre dei tratti di vita spontaneamente sentita, onde si ha ad arguire che sia stato eseguito qualche anno prima, cioè in prossimità di quei capolavori che si conoscono sotto il nome di ritratti della sedicente Fornarina, del Suonatore di violino, della Dorotea, oggi al Museo di Berlino, del così detto Tebaldeo della Galleria Scarpa, del cancelliere Ferry Carondelet coi suoi addetti, tutte opere che segnano l'apogeo raggiunto dal pittore e che per la magìa loro furono fino a poco fa aggiudicati a nessun altro se non al divino Raffaello.

Ora ci sembra notevole in proposito il fatto che, per quanto constino storicamente le relazioni poco amichevoli che corsero a Roma fra Sebastiano e Raffaello, nelle opere qui nominate si faccia sentire un certo scambio di vedute ideali fra l'uno e l'altro. Questo breve e più bel periodo della vita di Sebastiano a dir vero apparisce già oltrepassato nella Madonna di Lord Northbrook, nella quale, se nel Bambino si potrebbe tuttora riscontrare una traccia di grazia raffaellesca, nel complesso è Michelangelo che si è imposto al veneto pittore. Il Cavalcaselle, ch' è solito compiacersi di rilevare partitamente influenze diverse nelle opere che prende ad esaminare, trova più specificatamente l'impronta dell'arte veneta nelle figure del devoto di San Giovanni, della fiorentina nel rimanente; a noi, a dir vero, sembrerebbe più giusto l'osservare che vi è nel tutto insieme una fusione di veneto e di michelangiolesco; nulla del resto che accenni a qualche cosa di più particolarmente fiorentino.

Nello stesso tempo poi il quadro è assai tipico per Fra Sebastiano in ogni particolare: eminentemente sue infatti, avrebbe osservato il Morelli, le forme delle mani, dei nasi, degli orecchi, e chi avesse a mettere questa Madonna a riscontro della bella imagine della Dorotea già della raccolta Marlborough, non potrebbe non ravvisare il nesso che corre fra loro, sia nel disegno e nel chiaroscuro delle teste, sia pure nell'atteggiamento delle mani, disposte con una certa accademica rigidezza, tendenza questa che viene bensì avvertita maggiormente nel dipinto della Madonna, come frutto più maturo dell'operosità del singolare artista.

Quanto all'origine del quadro stesso non ci è dato rintracciarla in epoca più remota di quella del principio del nostro secolo, quando cioè faceva parte della cospicua raccolta del senatore Cambiaso di Genova, d'onde passò in Inghilterra nel 1808.

Di sfuggita se non altro ci piace di avvertire che un quarto capo importante, dal palazzo Northbrook passato in quello della nazione inglese in Trafalgar Square, si è il quadro di cui è autore un anonimo fiammingo, appartenente più o meno direttamente alla scuola dei fratelli Van Eyck, opera di finissimo lavoro e curiosa pel soggetto leggendario ingenuamente espresso. Vi è rappresentato Sant' Eligio, il quale, seduto da un lato in abito da eremita, accoglie nel suo grembo un grazioso daino sfuggito ad una compagnia di cacciatori, che si vedono in distanza, mentre sul davantii un gentiluomo laico ed un ecclesiastico venerano il Santo, inginocchiandosi dinanzi a lui a mani giunte.

È probabile che l'autore sia stato uno di quei pittori delle Fiandre che verso la fine del XV secolo furono in Francia e vi esercitarono una influenza sulla pittura locale, potendosi ciò arguire dalla circostanza che un'altra tavola dello stesso, perfetto riscontro alla qui indicata, rappresentava nel fondo l'interno della cattedrale di Saint-Denis presso Parigi, dentro la quale vedesi Sant' Eligio nel mentre celebra la messa ed un angelo gli apparisce dall'alto. Sarebbe stato un boccone ghiotto, che la National Gallery difficilmente si sarebbe lasciato sfuggire allorchè pochi anni or sono fu venduto da lord Dudley, se si fosse preveduto che i quadri vi avrebbero potuto trovare un comune e stabile ricovero. In attesa

che ciò sia per avverarsi, il secondo quadro, a quanto ci viene riferito, trovasi ora in possesso di un signor Steinkopf di Amburgo.

Dalla raccolta Eastlake:
Scuola di Filippino Lippi, Ercole Roberti, Cordegliaghi.

Un'altra occasione favorevole all'incremento della grande Galleria fu quella offerta dalla vendita all'asta della raccolta Eastlake effettuatasi nella scorsa primavera. È noto che sir Charles Eastlake tenne per una serie di anni il posto di direttore della National Gallery e colla sua illuminata attività si rese oltremodo benemerito della medesima, arricchendola di un numero ragguardevole di quadri di primari autori. Appassionato egli stesso poi dell'arte grande e severa, volle circondarsi anche in casa sua di opere scelte, massime di scuola italiana, per la quale aveva una spiccata predilezione, e riescì a formarsi una raccoltina dove figuravano parecchi dei più ambiti autori dell'età d'oro. Basti rammentare in proposito quel suo gioiello di tavoletta, unico nel suo genere, del veronese Vittor Pisano, colle tipiche figure di San Giorgio e Sant'Antonio, il quale dalla vedova Eastlake fu poi ceduto alla Galleria. Venuta a morte un anno fa anche codesta colta e distinta signora, l'erede suo volle realizzare il valore della raccolta, e come era da aspettarsi n'ebbe un ricavo altamente rimuneratore, in grazia non meno del nome della raccolta che del valore intrinseco dei capi ond'era costituita.

Di questi ne furono acquistati quattro dalla National Gallery, e sono: una *Sacra Famiglia,* attribuita a Filippino Lippi, un piccolo dittico di Ercole Roberti, una Madonna del Borgognone ed una di Andrea Cordegliaghi.

Non ci fermeremo sul primo, che per quanto sia una cosetta graziosa, tanto ultimamente quanto in anni anteriori non mi è mai sembrato opera di un carattere abbastanza spiccato per poterlo attribuire al figlio del celebre frate. Se verrà confermato dunque che quella piccola tavola piuttosto che a Filippino debba essere assegnata a qualche suo seguace non molto dissimile da Raffaellino del Garbo, se ne dovrà dedurre che l'acquisto della mede sima non era fra i più desiderabili per la Galleria.

La stessa cosa non è a dirsi dell'interessante piccolo dittico, nel quale si ravvisano tuttora, per quanto forse raddolciti in alcune parti dal ristauro, i tratti caratteristici del valente vecchio ferrarese (figure 4ª e 5ª). A questa ultima circostanza è da attribuire certamente il dubbio da taluno sollevato circa la derivazione diretta di cotesta opera dal Roberti: ma in realtà se si guarda alla struttura ossea delle figure, dove non mancano (in ispecie nel modellato scarno delle estremità e delle loro mosse) i punti di ragguaglio con la struttura peculiare all'eminente seguace di Cosimo Tura, se si guarda alla natura del paesaggio, dalle chiare scogliere, in mezzo a linee ondulate di monticelli e alle macchiette che vi sono sparse e che costituiscono altrettanti piccoli episodi in aggiunta ai soggetti principali, non si può far a meno di riconoscervi lo stesso autore dal quale consta essere uscite altre opere vie più significanti, quali le ben note predelle di Dresda e di Liverpool, non che la tavoletta della *Raccòlta della manna* della stessa Galleria Nazionale. Nè potrà sfuggire ad alcuno, oltre a tutto il rimanente, la spiccata somiglianza nel genere delle capanne, visibili appunto nel quadretto della manna e nel presepio qui effigiato, colle loro travature razionalmente disposte e i nitidi intrecci di vimini.

Al confronto sono ben più giustificati i dubbi circa altro quadretto nella stessa sala ferrarese, al quale, nel parer nostro, è stato applicato senza sufficiente fondamento il nome di Ercole Roberti. È quello in cui vedesi rappresentata, entro un ambiente assai studiato nel suo aspetto architettonico e ornamentale, la riunione degli Apostoli attorno al Redentore, nell'occasione della Santa Cena. In quei visi, per quanto austeri, vi sono certi tratti goffi e maccaronici, in quelle mani, sterminatamente lunghe, una rigidezza da fantocci,

nell'insieme dei colori una crudezza disarmonica che non s'attaglia davvero con quanto siamo soliti riscontrare nel grande artista. Converrà quindi in definitivo relegare codesta *Cena* semplicemente nel novero di quanto costituisce la zavorra appartenente alla scuola ferrarese della fine del Quattrocento, per quanto detta tavoletta vanti la sua derivazione dalla celebrata raccolta Hamilton.

Dalle relazioni pubblicate intorno alla vendita Eastlake si rileva che il dittico del vecchio Ercole fu pagato L. st. 500, vale a dire circa 12,500 franchi.

Non ne costò che 442 (di sterline) la candida Madonna col Bambino, ritto sul parapetto, dipinta dal buon ambrosiano, il pittore noto pel suo soprannome di Borgognone. Che questo soprannome non abbia a significare per nulla ch'egli avesse avuto dei rapporti artistici colla Borgogna, l'antico ducato incorporato alla Francia, come alcuni scrittori avevano pensato, è cosa di cui nessuno ormai potrebbe dubitare, come non si dubita del pari che il suo cognome, da Fossano, potrà al più riferirsi ad una derivazione della famiglia dal paese di Fossano in Piemonte, mentre poi il pittore stesso nelle opere sue si rivela per un milanese *intus et in cute*.



Fig. 4ª - Il Presepio, di Ercole Roberti
(Nella Gall. Naz. di Londra)

Si sa che nella sala lombarda della National Gallery questo pittore, uno dei corifei dell'arte lombarda milanese, era già degnamente rappresentato a mezzo di due opere di carattere quasi monumentale. Tale in ispecie la pala dello *Sposalizio di Santa Caterina* nella cappella del Rebecchino presso Pavia, che non sappiamo come di là abbia potuto essere alienata direttamente, a mezzo il signor Carlo Taddeo di Pavia nel 1857, come avverte il Catalogo; tale il prezioso trittico, già della ducale casa Scotti di Milano, entrambe pitture della buona e pregiata età dell'autore. Posteriore ed anche notevolmente più flacca è certa duplice schiera di ritratti, frammenti di uno stendardo già esistente nella Certosa di Pavia, del quale faceva parte inoltre un terzo frammento, rappresentante Dio Padre, tuttora in possesso del comm. Bertini a Milano. Tiene una via di mezzo fra le prime e le ultime opere del Borgognone la tavola nuovamente acquistata, eseguita verosimilmente sui primi del 1500. Benchè non riveli in fatto un concetto molto elevato e peregrino, pure dà una nota di piacevole accordo nel luogo dove si trova, e visto anche la buona conservazione del limpido colorito, non si può considerare se non per un felice acquisto.

Più per la rarità del nome poi, che per l'intrinseco valore dell'opera, apparisce giustificato l'acquisto di altro piccolo *Sposalizio di Santa Caterina,* che porta la firma seguente: + *1504 Andreas Cordelle agii dissipulus Iovannis Bellini pinxit 28 J.* È una di quelle tavole più larghe che alte, a mezze figure, frequenti in quella scuola. Quello che vuol essere notato si è, ch'essa mostra la più grande identità di composizione con analoga tavola, volgarmente aggiudicata al maestro Giovanni Bellini medesimo, ma dai conoscitori ad altro suo allievo, il bergamasco Andrea Previtali. Dove ci è giocoforza osservare d'altronde, che mentre altrove, e massime nel grazioso quadro a mezze figure del palazzo del Porto di Vicenza, il Cordegliaghi figura come artista di un grado di finezza superiore al mediocre Previtali, nel caso presente, confrontate fra loro le tavole analoghe, fa un'impressione più grata e più piacevole, per grazia e accuratezza, il quadro di Venezia che non quello di Londra.

Pittori veneti di provenienze diverse: Cima da Conegliano, Bernardino Licinio, G. Batt. Moroni, Tintoretto.

Altri tre quadri di scuola veneta vie più pregevoli furono comperati dalla Galleria fino dal 1890. È un soggetto che troviamo fra altri gradito nei bei tempi, quello della immagine di N. S. (la testa con poca parte del busto) incoronato di spine, lo sguardo rivolto all'osservatore. Fra i pittori affini a Giovanni Bellini, in ispecie, non è raro trovarne degli esempi. Tale quello proveniente dalla collezione Perkins, classificato ora come opera *attribuita* a Giovanni Bellini. È una dolce fisionomia di Cristo, preso di faccia, i capelli a ciocche ondulate cascanti sulle spalle, che sono coperte da un succoso panno turchino. Che un lavoro siffatto non possa essere affermato senz'altro quale opera del maestro, ogni buon intelligente lo deve riconoscere. Le quattro opere autentiche che la Galleria possiede (ne escludiamo decisamente quelle di due soggetti riferentisi a San Pietro martire) [1] dovrebbero bastare ad attestarlo. Volendo pronunciare un altro nome poi, per quanto lo consente lo stato del dipinto, che deve aver sofferto per incauta ed incerta pulitura, si presenterebbe come il più plausibile quello dell'accurato e puro Cima da Conegliano.



Fig. 5ª - La Pietà, di Ercole Roberti
(Nella Gall. Naz. di Londra)

Fortunatamente è segnato del nome, tanto del rappresentato quanto dell'autore, un ritratto di un giovane gentiluomo, di un effetto pittoresco soave e semplice ad un tempo, di natura da richiamarci gl'ideali e i modi di concepire di un artista sovrano, quale Giorgione (fig. 6ª). Dov'è pure interessante l'osservare, che il Barbarelli già da 18 anni era scomparso da questo mondo, allorchè questo ritratto venne alla luce, leggendovisi nel parapetto l'iscrizione seguente:

STEPHANVS NANI . AB AVRO
XVII . MDXXVIII
LYCINIVS . P.

D'onde si deduce che sopravvisse lungamente alla persona del maestro il fascino e il dominio del genio suo fra' suoi compaesani.

Se Bernardino Licinio, l'autore del ritratto, ne' suoi più verdi anni abbia potuto conoscere personalmente il maestro, è cosa che non si può nè affermare, nè negare, dappoichè ci troviamo tuttora all'oscuro circa il tempo della sua nascita, non meno che per quello della sua morte.

Più sicuro invece è ch'egli abbia avuto attinenze anche nel campo dell'arte col suo parente, il grande Giov. Antonio Licinio da Pordenone, col quale anzi è stato più volte confuso. Fu pure scambiato con altri valentuomini della scuola, come con Giovanni Bellini (ritratto di Francesco Fileto umanista, nella Galleria Brignole Sale a Genova; altro ritratto di gentiluomo attempato, recentemente tolto dalla sala del Baroccio agli Uffizi, dove portava il n. 168), con Giorgione (Adorazione de' pastori nel duomo vecchio di Brescia e in varie raccolte estere), con Tiziano (in certe case private), con Paris Bordone (ritratto di gentil-

[1] Vedi: *Arte italiana del Rinascimento*, p. 315 e 319. La mezza figura di San Pietro Martire da assegnarsi a Gentile Bellini, il paesaggio colla Morte del Santo stesso, piuttosto ad un plagiario di Giovanni.

donna dell'anno 1540, nella raccoltina alle Belle Arti a Pavia), con Polidoro Veneziano (Sacra Famiglia con San Francesco, n. 574, in Galleria degli Uffizi; Sacra Conversazione, n. 171, in Galleria Borghese), con Palma vecchio (Sacra Famiglia nella Galleria dell'Arcivescovado a Milano) e via dicendo.

In tanto caos di attribuzioni erronee non è riescito se non alla critica moderna di recare un po' più di luce, partendo dal noto, cioè dalle opere già autenticate, per riconoscere le altre. E fu forse uno de' primi a battere questa via il Cavalcaselle, nella di cui opera della *Storia della pittura* troviamo enumerata una buona serie di lavori del Licinio, parte già riconosciuti per suoi, parte da rivendicargli. Quanto ai dati cronologici che lo riguardano tuttavia, egli stesso non ci sa dire altro, se non che le date vanno dal 1524 al 1541. [1] La prima di queste infatti ci venne fatto vederla segnata sopra uno sfolgorante ritratto di donna a mezzo busto, che da una casa privata di Milano passò, recentemente, in Francia; la seconda è quella onde va munita l'imponente effigie del gentiluomo veneziano Ottaviano Grimani, nella imperiale Galleria di Vienna.

Quello che non serve tacere si è che Bernardino, per quanto vigoroso colorista, apparisce spesso rozzo e volgare, massime nei lavori di concetto, laddove mostra migliori disposizioni nella pittura dal vero. Il Cavalcaselle stesso poi rileva il pregio del ritratto di che ci occupiamo, da lui veduto presso Federico Perkins, lodandolo come un bell'esemplare di maniera giorgionesca.

Un soggetto tanto simpatico non può a meno di risvegliare il desiderio di conoscere qualche particolare intorno alla persona del rappresentato. Del nome dei Nani intanto si sa bensì che risponde a quello di antichissima famiglia patrizia veneta. Il loro albero genealogico infatti risale al secolo XII. Tuttavia non risulta che fra questi vi siano stati dei Nani *ab Auro* o *dall'oro*. Più ancora (come ci riferisce cortesemente il signor Clotaldo Piucco di Venezia), non c'è nell'albero genealogico di tutti i rami Nani alcun Stefano. Questo Stefano dunque non dovrebbe essere della famiglia patrizia. Quanto alla qualifica di *ab Auro*, piuttosto che accennare alla sua condizione di orefice, crediamo potrebbe indicare il suo paese d'origine. Se questo si abbia a ritenere il piccolo villaggio di Auro, in provincia di Brescia, rimane ancora a dimostrarsi. Oppure va riferita la voce di Auro all'antico nome veneziano di Orio?

Comunque sia, si rivela una natura non comune in questa figura, per la dolcezza che spira dal volto e dall'atteggiamento, cui bene si addice il signorile abbigliamento del robone nero, foderato di pelliccia, mentre sul petto gli scende una collana doppia con un monile curvo, forse di quelli usati contro la iettatura o il mal occhio, e la destra si presenta munita di anella e tiene i guanti.

La terza opera da citarsi in questa serie si è un grande ritratto virile in figura intiera del ben noto bergamasco Gian Battista Moroni. Per chi fosse stato fatto in origine non consta; il Catalogo non c'indica altro, se non che proviene dalla signorile raccolta dei conti Radnor di Longford Castle, insieme con due capi di viemaggiore importanza, quali sono il quadro detto *degli Ambasciatori* del Holbein e quello del Velazquez, rappresentante l'ammiraglio spagnuolo Pulido-Pareja, i quali meritano per conto loro più speciale illustrazione.

Senza essere da qualificare pel migliore dei ritratti del Moroni in Galleria, chè per tale vorrà sempre essere riconosciuto quello d'inesprimibile perfezione artistica di un certo sarto detto altrimenti il *tagliapanni,* meraviglioso nella sua intonazione grigia argentina, pure può essere salutato come benvenuto dai buongustai in Galleria anche quello accennato, sopraggiunto da ultimo, di un barbuto guerriero, che se ne sta in piedi, staccando, da un fondo a parete grigia, la destra appoggiata sull'elmo, collocato alla sua volta sopra un fusto di colonna spezzato, la sinistra sull'elsa della spada. Il viso che non accenna a particolare distinzione, ma a notevole vigorìa fisica, è girato di terza verso lo spettatore. Il vestiario è quello di

[1] Per verità presso il signor C. Buttler ci è accaduto di vedere un ritratto di B. Licinio, datato 1522.



Fig. 6ª - RITRATTO DI STEFANO NANI, DI B. LICINIO

(Nella Galleria Nazionale di Londra. Fotografia M. Morelli)

un vero uomo d'armi del tempo: giubba e calzoni attillati, neri, maglia di ferro scoperta sulle braccia; tutto eseguito colla evidenza e l'efficacia propria del ritrattista per eccellenza. Quanto al tempo cui va assegnato questo dipinto crediamo non andare errati ritenendo che sia quello della così detta prima maniera del pittore, da porsi fra il 1550 e il 60, ossia della sua maniera rossiccia, ch'egli riescì a raffinare più tardi, adottando un colorito più delicato, accompagnato da maggiore penetrazione psicologica. Se si volessero addurre esempi analoghi fra noi, il gentiluomo indicato si potrebbe opportunamente collocare accanto ai ritratti a figure intere di casa Moroni a Bergamo e dell'Ambrosiana a Milano, di Galleria degli Uffizi in Firenze.

Una lacuna sensibile nella Galleria Nazionale inglese, in mezzo alla larga e splendida serie di dipinti della scuola veneta, è quella che si avverte per la mancanza assoluta di ritratti di quell'interprete geniale delle apparizioni personali che fu il Tintoretto. Per questo rispetto Londra può invidiare Vienna, la quale nella sua Galleria Imperiale, largamente fornita pur essa di opere dei grandi coloristi veneti, porge parecchie effigi delle più magistrali di Iacopo Robusti.

Nonostante le tre tele di soggetti storici ed allegorici di lui nella Galleria di Londra lo rappresentano a dovere, quand'anco si abbia a convenire che a conoscerlo adeguatamente convenga andar a ricercarlo in patria. Quella acquistata da ultimo, nel 1890, non è l'ultima a rivelare la vivace fantasia dell'autore. Il soggetto è ricavato dal mito dell'origine della Via Lattea. Giove scendendo dall'alto porge fra le sue braccia il fanciullo Ercole a Giunone, la quale sta levandosi dal suo letto circondata da amorini. Il latte che si sprigiona dal seno di lei si risolve nella costellazione, nota col nome della Via Lattea. A canto alle divinità vedonsi i loro attributi, il pavone e l'aquila colle saette fra gli artigli. Soggetto fantastico da ispirare non meno i pittori che i poeti.

Toscani ed altri: Duccio di Buoninsegna, Bronzino, antico veronese. Osservazioni del signor C. Phillips.

Altre novità si trovano nel riparto della pittura toscana. Risalendo agli antichi Sanesi, eccoci davanti ad una tavoletta rappresentante la *Trasfigurazione*. È un dono pregevole di un privato (per quanto si veda sciupato nella parte inferiore), proveniente dall'antesignano dell'antica scuola di Siena, Duccio di Buoninsegna. La celebrità del nome suo, come si sa, è legata essenzialmente alla grande sua opera, costituente un vasto ciclo illustrativo della Vita di N. S. fatta per decorare l'altar maggiore del patrio duomo, poi tolta di là allorchè l'altare fu rifatto su nuovo disegno nel 1506. Circostanza codesta funesta alla conservazione integrale dell'opera, avendosi oggidì ad avvertire che alcune delle tavolette numerose onde si componeva la pala ne furono distrutte e vendute. Una di queste (un' Annunciazione) la possiede già da anni la stessa National Gallery, un'altra la Pinacoteca reale di Berlino (una Natività con due figure di Profeti ai lati). Opere meravigliose per severità di concetto, il quale si fa strada dovunque, nonostante l'involucro della forma, rude e rigida, come quella che si era conservata conforme alle tradizioni dell'arte bizantina.

Alla raccolta dei quadri, per la maggior parte di scuola fiorentina, riuniti nella maggiore sala toscana, se ne è aggiunto un altro degno di nota, dal 1890 in poi. Mentre andrebbe ulteriormente vagliata l'attribuzione al Bronzino di taluno dei ritratti quivi esposti, a buon diritto lo porta l'effigie di Piero de' Medici (detto il gottoso), figlio di Cosimo *padre della patria*. Non occorre osservare che non potè essere ricavato dall'originale direttamente, ma solo da altro ritratto più antico, contemporaneo al personaggio rappresentato, e il nostro pensiero in proposito non può se non ricorrere al busto in marmo, opera, salvo errore, di Mino da Fiesole, ora visibile nel piano superiore del Museo Nazionale al Bargello a Firenze. Nel dipinto, di cui la Galleria va debitrice al legato di un benemerito compatriotta, l'autore si condusse col suo consueto fare nitido e distinto in ogni particolare. Piero, dal viso gonfio

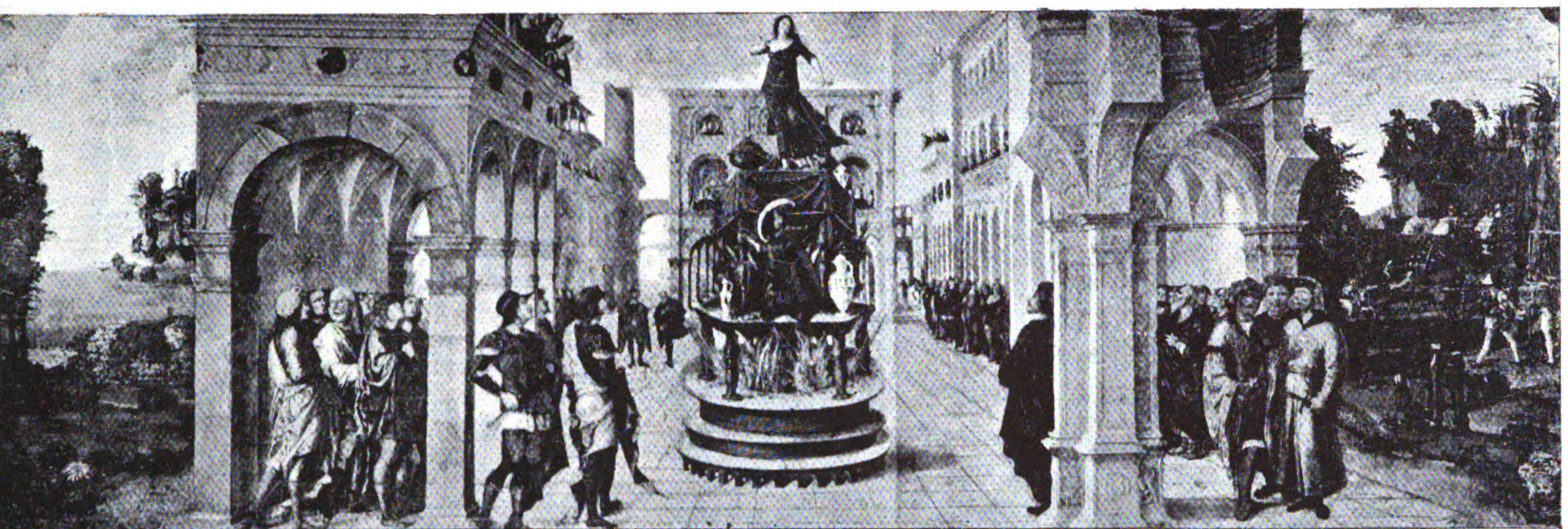


Fig. 7ª - LA MORTE DI DIDONE, ATTRIBUITA A LIBERALE DA VERONA

(Fotografia F. Hanfstängl di Monaco)

e poco attraente, è rappresentato in grandezza al naturale; busto col viso girato di terza. Indossa una veste paonazza, il petto ricoperto di velluto cremisi, orlato di filo d'oro con perle. La capigliatura corta e folta, il viso interamente sbarbato. La mano destra, che tiene un guanto, sopra il petto; fondo nero.

Non sapremmo prendere licenza infine dal nostro soggetto senza soffermarci un momento davanti a un'opera curiosa e interessante, se non altro per l'ambiente architettonico multiforme della scena, intesa a raffigurare con grande varietà di apparato e sfondo di prospettiva un fatto tragico della storia antica, quello cioè a dire della morte di Didone, come vedesi riprodotta nella unita figura 7ª. Questa tavola pervenne alla Galleria insieme con parecchie altre di scuola olandese, di proprietà del noto amatore signor Edoardo Habich, di Cassel, il quale alla sua volta l'aveva acquistata parecchi anni prima precisamente a Londra. Il soggetto è tenuto nella forma e nelle proporzioni di una facciata da cassone, o qualche cosa di simile, misurando una larghezza di m. 1.23, per un'altezza di 0.43, e porge un interesse speciale, come esempio visibile del piacere provato dai nostri artisti del Rinascimento a immaginare e a rappresentare con ogni solennità gli episodi più memorabili, illustrati dai poeti dell'età classica, rivestendo ogni cosa dei caratteri e dei gusti del loro proprio tempo. In questo senso nulla si potrebbe vedere di più ingenuo di cotesta Didone, la quale fa mostra di sè sopra un altissimo artistico rogo, corredato d'ogni sorta d'accessorî e collocato nel centro di una piazza circondata da edifici con portici, dai quali non che dalle sovrapposte finestre e balconi si affaccia la moltitudine degli spettatori ad assistere all'atto tragico col quale la disperata eroina, oltre a darsi in preda alle fiamme, s'immerge il pugnale nel seno. Lo stile degli edifici che fanno fronte sulla piazza è pur esso conforme al gusto del tempo dell'artista, non senza aspirazioni a riminiscenze dell'Impero romano. Mentre la foggia veneta del Quattrocento già si rivela in un certo camino a coronamento allargato che sta sopra un caseggiato a destra, nello sfondo del sottoposto vicolo si scorge un arco con archetti sovrapposti, che fa pensare al portone dei Borsari di Verona, laddove dal lato opposto un edificio circolare è molto probabilmente ispirato dall'Arena di Verona. Ed a Verona stessa è appartenuto certamente l'autore del dipinto, che vuolsi ricercare nel versatile ed austero Liberale, o per lo meno in qualche pittore che gli sta assai vicino.

Non istaremo a stancare ulteriormente il lettore colla enumerazione di altri acquisti, di minore entità, di quelli v. a. d. che in una Pinacoteca dell'importanza di quella di Londra più opportunamente si sarebbero potuti ommettere, dappoichè, bene esaminati, o si rivelano per cose inferiori alla intestazione che portano, o sono opere di artefici che non metteva conto di far figurare in mezzo alla schiera di quelli che hanno un significato spiccato per l'arte e per la sua storia.

Qualche critica, non infondata, la muove appunto per questo rispetto alla direzione della National Gallery uno dei più intelligenti collaboratori dei periodici inglesi, il signor Claude Phillips, in un suo articolo della *National Review* del dicembre 1894. Quivi va pure notato il passo dov'egli, da buon patriota, si mostra preoccupato della seria concorrenza che va facendo alla loro Galleria il Museo di Berlino, mercè l'attività, l'intelligenza e la larghezza dei mezzi di che dispone, proporzionata alla potenza del nuovo Impero germanico.

Queste considerazioni gli vengono suggerite dal fatto recentemente avveratosi, per cui una insigne opera di Rembrandt, facente parte della raccolta di un Lord inglese, benchè conosciuta generalmente ed altamente apprezzata anche a Londra, invece di trovare il suo posto definitivo nella raccolta nazionale di Trafalgar Square, ebbe a lasciare per sempre i lidi britannici per venire incorporata nella fortunata Galleria di Berlino. [1]

[1] È la grande tela di Rembrandt rappresentante il ministro Renier Ansloo con sua madre, che il signor E. Michel erroneamente ha descritto come « il ministro Ansloo esortante una giovane vedova », recentemente messa in vendita da lord Ashburnham.

Fatto codesto non isolato ma confermato anzi da parecchi altri esempi, atti a testimoniare della prontezza usata dai signori che presiedono ai destini del Museo di Berlino nel prevenire altri, sullo stesso suolo inglese, nell'acquisto d'importanti opere d'arte. « Così, soggiunge il signor Claude Phillips, per addurre esempi tolti solo dagli ultimi anni, essi entrarono in possesso del grande dipinto di Fra Angelico della collezione Dudley; della « Madonna col Certosino » di Giov. van Eyck (raccolta del marchese di Exeter); del « ritratto di Giov. Arnolfini » di Giov. van Eyck. Tre Alberti Dürer, comprendendovi l'importante « Madonna col Bambino » del marchese di Lothian, hanno lasciato le nostre spiagge per le rive della Sprea, colla conseguenza finale, che l'evenienza di poter procacciare, quando che sia, alla National Gallery un esemplare autentico di mano del grande Norimberghese trovasi ridotta ad un minimo di probabilità. Fra altri acquisti fatti sul mercato inglese vuolsi rammentare il grande, ma non importantissimo Carlo Crivelli della raccolta Dudley; « il ritratto di donna » del Velazquez, della raccolta medesima; la splendida « Andromeda » di Rubens, della collezione di Blenheim. Fra altri Rembrandt d'Inghilterra che arricchiscono ora l'insuperabile Galleria di Berlino si contano: « la Susanna ed i vecchioni » (collezione Lechmere), il « San Giov. predicante nel deserto » (collezione Dudley) e « il Giuseppe colla moglie di Putifar » (collezione di sir John Neeld), quest'ultimo forse il capolavoro di Rembrandt, nel dominio del puro colore. Questa enumerazione, fatta quasi a caso, potrebbe essere considerevolmente accresciuta, ove si porgesse l'occasione ad un'ulteriore discussione del soggetto ».



Fig. 8ª - Episodio della vita di S. Acasio, del Bachiacca

(Galleria degli Uffizi. Fotografia Brogi, Firenze)

Che si vorrà inferire dunque da tutto ciò? Al postutto crediamo la vera conclusione sia quella che l'Inghilterra in genere è un paese di strabocchevole ricchezza, la quale forse in questi tempi, per la instabilità delle vicende, si va spostando più che per lo passato e quindi più agevolmente si fa accessibile anche al Continente, mentre poi ne rimane pure moltissima alla portata delle pubbliche raccolte nell'isola.

Il Bachiacca e suo motivo desunto dal Pollajuolo.

Come appendice al nostro assunto, ci sia lecito una digressione a proposito di un quadretto che si trova nella Galleria Nazionale di Londra fino dal 1860 e che per quanto non voglia essere noverato fra le cose più notevoli, porge qualche interesse pel suo addentellato con altre, che valgono a determinare viemeglio l'origine sua. Intendiamo una piccola tavola (n. 1304, registrata semplicemente sotto la denominazione generica di *Scuola Umbra*), dov'è rappresentato un giovane cavaliere col pugnale alzato, interpretato per un Quinto Curzio (dubitativamente bensì), forse perchè si slancia verso un fuoco che scorgesi divampare a destra, di sotto le zampe anteriori del cavallo. Che tale sia il soggetto ci pare cosa dubbia



Fig. 9ª - Quinto Curzio? del Bachiacca
(National Gallery. Fotografia Morelli)

infatti, non tanto per l'aspetto troppo gentile e soave per l'antico eroe romano, quanto perchè l'ambiente del paesaggio in cui si trova non si direbbe di natura da richiamare l'idea della città eterna.

Comunque sia, di ciò poco ne cale. Più attraente invece è la ricerca dell'autore del dipinto. Chiunque vi osservi quel certo fare molle e delicato che si manifesta tanto nel disegno in genere quanto nel colorito di chiara intonazione, non potrà a meno di ravvisarvi a primo aspetto un autore di un periodo dell'arte relativamente maturo, e che dovette essere rimasto non estraneo ad impressioni svariate, ricavate qua e là da altri artisti. Chi non troverebbe, per esempio, un sapore quasi raffaellesco nella graziosa movenza del cavaliere, da richiamare alla memoria, fino a un certo punto, il piccolo San Michele del Sanzio stesso nel *Salon carré* del Louvre? In ciò sta certamente la ragione per cui il quadretto venne classificato nella scuola umbra. Che si tratti di un eclettico è cosa che a tutti deve apparire abbastanza chiara; se non che noi crediamo che la patria sua sia da ricercare piuttosto a Firenze che nell'Umbria: in poche parole, noi stimiamo ch'esso sia da riscontrare in quel Francesco Ubertini, detto il Bachiacca, pittore proteiforme, che il nostro compianto senatore Giov. Morelli, pel primo, ci ritrasse nella sua propria fisionomia e nella sua natura non dissimile da quella dell'ape che va cogliendo il miele ora da un fiore, ora da un altro, per farne suo pro. Nulla di più istruttivo infatti che il capitolo dal Morelli dedicato con vedute affatto originali e nuove a codesto curioso pittore, nelle di cui opere si scopre quasi un riassunto di motivi e d'intenzioni dei più celebri artisti contemporanei. [1] Ch'egli poi con parecchi dei medesimi fosse pure stato frequenti volte scambiato, è cosa da non dover recare meraviglia soverchia, ove si tenga conto della confusione che regnava fin qui intorno all'esser suo. Basti rammentare che il dipinto che vuolsi considerare pel suo capolavoro, e che trovasi nella raccolta del principe Giovanelli di Venezia, non fu proclamato e riconosciuto per suo se non dal Morelli in poi, mentre passava sempre per lavoro di Alberto Durero.

Fra le opere invece che per antica e ben giustificata tradizione portavano il nome suo, trovasi una tavola larga e bassa, a forma di fregio, nella R. Galleria degli Uffizi, della quale vorremmo contrapporre una parte,



Fig. 10ª - Studio per la statua equestre di Fr. Sforza di A. del Pollajuolo
Nella raccolta reale di Monaco)

[1] Vedi I. Lermolieff: *Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Roma,* p. 128 e segg.

quale vedesi nella unita riproduzione (fig. 8ª), alla tavoletta di Londra (fig. 9ª), acciò si veda come l'una ben si concili coll'altra, e si confaccia allo stesso autore. E invero, astrazion fatta dal colorito quasi sbiadito, analogo in entrambi i capi, chi non vedrebbe l'affinità, tutt'altro che casuale, nella struttura non meno che nella movenza dei destrieri, non che nelle forme de' monti a cono, colle sovrapposte Castella, già dal Lermolieff avvertite come caratteristiche pel pittore? È vero bensì che il cavaliere del quadro di Firenze ha qualche cosa di più marziale e di più imponente, da rammentare, nè più nè meno, che le immagini dei nostri antichi condottieri. Secondo l'intenzione dell'autore, tuttavia esso sta a rappresentare un Santo, cioè Sant'Acasio, vissuto ai tempi dell'imperatore Adriano (se pure non rappresenta, nell'intenzione del pittore, lo stesso imperatore), e le cui gesta sono illustrate in vari episodi nella rammentata tavola, fatta a guisa di predella. L'affinità con un tipo da condottiero poi ci condusse a constatare come il Bachiacca sveli in questa occasione, come in tante altre, la sua tendenza a prendere d'imprestito da' suoi maggiori taluno de' suoi più nobili motivi. Quello che ci sta davanti agli occhi infatti ci attesta che, oltrechè dai già avvertiti artisti, egli attinse anche da Antonio del Pollajuolo, come più delle parole serve a provarlo il confronto colla figura 10ª, ricavata da un disegno a penna col fondo di seppia, che il sullodato Morelli rivendicò con piena giustizia a codesto valente disegnatore fiorentino. Esso fa parte della raccolta della R. Pinacoteca di Monaco in Baviera, e allude indubbiamente al concetto della statua che doveva venire eretta in Milano alla memoria di Francesco Sforza, per concorso emesso da Lodovico il Moro. È anzi presumibile che il disegno sia uno di quelli già appartenuti al Vasari, anzi il secondo dei due di che egli parla nel passo seguente della vita del Pollajuolo: « E si trovò, dopo la morte sua, il disegno e modello che a Ludovico Sforza egli aveva fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza, duca di Milano, il quale disegno è nel nostro libro, in due modi: in uno, egli ha sotto Verona; nell'altro, egli, tutt'armato, e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a un armato ». Dove si vuol notare che l'accennato basamento è venuto a mancare nel foglio della raccolta di Monaco, per esservi stata questa parte sgraziatamente mutilata. Che il disegno ad ogni modo sia da ritenersi del Pollajuolo lo insegna, più che ogni altra ragione, lo *studio delle forme,* sempre e a buon dritto raccomandato dal Morelli, e che serve di norma costante in ispecie dove si tratta di artisti del Quattrocento. Basterebbe infatti badare alla figura dell'armato giacente, dal viso tondeggiante, colla bocca aperta e dalle mani nodose, perchè messo a confronto con altre figure, sia nei disegni di Firenze, sia in altre raccolte, si avesse a ravvisare la mano di autore tanto caratteristico.

Quanto alla figura del cavaliere poi ciascuno potrà osservare da sè, come, astrazione fatta della testa, essa abbia servito in tutto e per tutto a quella del quadro del Bachiacca a Firenze, v. a. d. tanto nell'atteggiamento quanto nel vestiario colla poderosa corazza. Analoga del pari la bardatura del cavallo.

Dobbiamo avvertire in fine, che la riproduzione del disegno è fatta nel senso inverso dell'originale, e che il Duca, quindi, fu immaginato dall'artista, come di consueto, col bastone del comando nella mano destra, mentre è la sinistra che regge le redini.

GUSTAVO FRIZZONI.

SE IL GRANDE PROSPETTO DI VENEZIA

SIA DA ATTRIBUIRSI A JACOPO DE' BARBERI



NEL Museo Correr si trova uno dei rari esemplari del grande e famoso prospetto o vista a volo d'uccello di Venezia, che viene generalmente attribuito a Jacopo de' Barberi (lo fu per la prima volta, a quanto io sappia, da Harzen, nell'*Archivio di Naumann,* I, p. 210). Questa grandiosa opera d'incisione in legno consta di 6 tavole, ha una larghezza di 109 ed un'altezza di 50 pollici parigini (secondo Passavant).

Il Museo possiede anche le piastre originali, che, riunite in una cornice, sono appese accanto all'incisione. Di questo lavoro esistono, come è noto, tre edizioni. La prima, che porta la data del 1500, ha un tetto di sicurezza, di forma piatta, sopra il campanile, la cui cima fu distrutta dal fulmine nel 1489. Nella seconda edizione si trova ancora la torre piramidale, che orna tuttora il campanile, ma si tralasciò la data, che non conveniva a detta torre. Siccome poi la prima edizione era divenuta, nel frattempo, rara e perciò molto ricercata, si ritoccarono di nuovo le piastre, si tolse la piramide e si riprese la data 1500. Sono appunto queste piastre molto danneggiate che si trovano nel Museo Correr. Un confronto con esse dimostra che il prospetto esposto appartiene alla prima edizione; ciò, in ogni caso, per le 5 tavole: la sesta fu aggiunta da un altro esemplare. Il Museo Correr possiede inoltre parecchi altri esemplari non esposti, anche della seconda e della terza edizione.

Tali prospetti di città, per quanto possano essere del più gran valore topografico, non producono generalmente un grande effetto artistico. Il prospetto di Venezia invece mi sembra un'eccezione. L'interesse, ch'esso desta, non è dovuto soltanto alla sua notevolissima importanza storica: esso produce in noi un'impressione prettamente estetica, come opera d'arte.

Ciò forse si deve sopratutto alla mirabile posizione della città, che sorge in mezzo al mare, colle sue reti di canali, i suoi superbi palazzi, fra i quali la splendida *S* — linea del Canal Grande — si svolge come un serpente colle sue cupole ed i suoi campanili. Un'altra ragione è però anche da ricercarsi nella grazia con cui l'artista ha adornato e avvivato il suo prospetto: il modo con cui ha reso le lagune, a vicenda tranquille e basse, dalla superficie d'argento in alcuni punti e in altri più profonde e increspate, colle loro navi artisticamente raggruppate che riempiono il porto, colle loro allegoriche deità marine, che spirano da ogni parte freschezza nel quadro già per sè stesso così fresco.

È la Venezia dell'anno 1500

VENETIE
MD

(come è scritto a grandi lettere nel mezzo della laguna) che è qui rappresentata, e con felice simbolismo si vede Nettuno sul dorso d'un delfino, che brandisce il suo tridente e domina la città del mare.

Se non si getta sulla veduta che uno sguardo fuggevole, si crede d'aver dinanzi Venezia odierna; solo dopo un confronto minuzioso si riconosce che i quattro secoli non sono trascorsi senza traccia, ma hanno lasciato diversi cambiamenti nella fisonomia della città.

Il palazzo dei Dogi vi si trova come oggigiorno, ma manca il Ponte dei Sospiri, come pure la prigione, al posto della quale sorgeva allora un edificio di stile gotico.

Le poderose colonne antiche con San Teodoro e il Leone di San Marco ornavano la Piazzetta allora come adesso; ma invece della splendida Libreria Sansovino si vede un altro edificio, poco interessante, nè c'è alcuna traccia della Loggetta al di fuori del campanile. Il campanile stesso è molto differente dalla struttura odierna. Come fu sopra osservato, esso termina in forma piatta; manca l'elegante piano superiore con la torre appuntata a foggia di piramide. Anche la facciata meridionale della chiesa di San Marco offre un aspetto differente dall'attuale. Sulla piazza di San Marco si trova la Casa dell'Orologio tra le Antiche Procurazioni, appunto come oggigiorno. Ma sul lato meridionale non si scorgono le nuove Procurazioni del Sansovino e dello Scamozzi, e in luogo della Fabbrica nuova, eseguita da Napoleone I, si vede superbamente adergersi la chiesa di San Gemignano, ora distrutta. Anche lungo il Canal Grande si nota la mancanza d'alcuni ben noti lineamenti. Il Dogano non ha l'aspetto elegante che ha ora; la pomposa chiesa di Maria della Salute non era ancora sorta, quale splendido monumento della decadenza del gusto artistico, e il Ponte di Rialto con fatica si stende, appoggiato a pali, dall'una sponda all'altra del Canale.

Ora è affatto certo che fu Jacopo de' Barberi l'autore di questo lavoro o del disegno relativo? La commissione era stata fatta da Antonio Kolb, mercante di Norimberga. Nella sua domanda alla Signoria (pubblicata dal CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, p. 699) egli chiede un privilegio: libertà di dazio e d'esportazione in tutte le parti dallo Stato veneto. Kolb ottenne questo privilegio il 30 ottobre 1500, ma in nessuno di questi documenti occorre il nome di Barberi o di Walch. Il caduceo si trova bensì in questa tavola e nella mano di Mercurio, ma ciò non significa nulla qui.

In un prospetto sopra Venezia, Mercurio è a suo posto appunto come Nettuno, e il distintivo di Mercurio è il caduceo. Quando LERMOLIEFF (*Kunstkritische Studien. Die Gal. in München und Dresden,* p. 265) lamenta di non poter decidere, se Barberi si sia servito della verga di Mercurio come monogramma già prima di pubblicare la sua grande incisione dello Stato di Venezia, bisogna notare che egli non ne ha usato come monogramma neppure per quest'opera.

In una lettera che Dürer diresse da Venezia a Wilibald Pirkheimer il 7 febbraio 1506, egli comincia dall'esprimere la sua sorpresa per il fatto, che ciò che gli era piaciuto 11 anni prima, lo lasci ora freddo, e aggiunge: « Io vi faccio sapere, che qui ci sono molto migliori pittori di questo maestro Jacopo; ma Antonio Kolb giurava, che non vivesse miglior pittore sulla terra di questo Jacopo ». [1]

E prosegue dicendo « che a Venezia si rideva della cosa e si pensava che se Maestro Jacopo fosse un pittore così eccellente, non sarebbe partito ».

Vuol egli alludere con ciò a Jacopo de' Barberi, già tanto ammirato, e che ora non riesce più a piacergli? Questo dev'esser tuttavia posto in dubbio, come tra poco vedremo.

Dalla lettera però risulta indiscutibilmente, che Antonio Kolb ha conosciuto un maestro Jacopo. Che questo sia maestro Jacopo de' Barberi sembra molto probabile, e specialmente s'accorderebbe colla circostanza, che questo era partito durante il secondo soggiorno di Dürer: ma non si può ritenere per affatto sicuro. Nel « Monogrammisten » di Nagler, III, § 769, si

[1] « Awch las ich ewch wissen, daz vil pesser Moler hie sind, wi der dawsen Meister Jacob ist, aber Anthoni Kolb schwer ein eit es lebte kein pesrer Moler awff erden den Jacob ». (F. CAMPE, *Reliquien*, p. 32).

osserva che potrebbe anche trattarsi dell'intagliatore in legno Jacopo da Strasburgo, famoso ai suoi tempi. Egli era oriundo d'Italia, e poteva perciò esser partito durante il secondo soggiorno di Dürer a Venezia. Che questo Jacopo fosse al tempo stesso disegnatore, è reso probabile da un'iscrizione[1] esistente sopra un fregio composto di 12 tavole, in cui è rappresentato il trionfo di Giulio Cesare (anno 1503).

Che la poco lusinghiera osservazione di Dürer si riferisca a Maestro Jacopo de' Barberi, del quale egli essendo giovine scriveva: « Me mostrava una donna ed un uomo, fatti su modello, e si bene che io in questo tempo piu tosto vorrei conoscere le sue idee che vedere un nuovo regno », [2] è ancora spiegabile, poichè un entusiasmo giovanile poteva benissimo essere scomparso affatto in età più matura; ma come conciliare con tale ipotesi la grande stima ch'egli dimostrava per questo maestro sin nei più tardi suoi anni?

Poichè dal *Diario* di Dürer risulta, che quando durante un viaggio nei Paesi Bassi, nel 1520, visitò la Granduchessa Margherita nel suo castello di Mecheln e ne visitò la Galleria, dove erano opere di Jan van Eyck, di van der Weyden e di Memling, non si mostrò desideroso che di possedere il libretto artistico di Jacopo Walch. Possiamo attribuire queste giravolte al gusto di Dürer?

Si è tenuto troppo conto della dichiarazione di Dürer nella sua lettera a Pirkheimer. Il fatto, che Antonio Kolb conobbe e apprezzò un maestro Jacopo, non dimostra ancora ch'egli abbia eseguito il suo prospetto di Venezia. Collo stesso diritto si potrebbe attribuirlo a Dürer; poichè dalla stessa lettera risulta che Dürer e Kolb, pur essendo ambedue di Norimberga, non erano sconosciuti l'uno all'altro.

Anche in Italia quest'opera fu comunemente attribuita a Dürer. Questo battesimo tuttavia non fu preso sul serio da nessun erudito di cose d'arte, sebbene si debba convenire che non poche tra le figure del prospetto offrano una superficiale somiglianza colla maniera di Dürer, specialmente le divinità marine, che furono da lui applicate in modo analogo nella sua grande serie d'intagli in legno (V. *Die Dreieinigkeit. Bartsch,* VII, n. 122): ma foss'anche questa analogia stilistica maggiore di quello che in realtà non sia, io riterrei pur sempre come impossibile che Dürer, come forestiero in Venezia, durante il suo breve primo soggiorno[3] (e però già nel 1494) si sia impegnato in un lavoro così complesso e seccante (secondo Kolb non fu compiuto che in 3 anni). Inoltre un tale lavoro non avrebbe avuto grandi attrattive per un artista di alte aspirazioni.

Per eseguire una simile opera si richiedeva ancora una cognizione locale, che solo possiamo ammetter possibile in un artista nato a Venezia, o che fosse vissuto per più anni nella città delle lagune.

Si è fatto il nome anche del Mantegna come autore del prospetto. Citiamo dal NAGLER (Loc. cit., p. 769): « Il MORELLI invece (*Notizie d'opere di disegno,* p. 225) rigetta senz'altro questo asserto (quello di Dürer), mentre l'Algarotti, in una lettera del 10 febbraio 1758, aveva affermato, contro l'opinione del conte Bonome: « essere assodato che il piano è da riportarsi al Mantegna ». Resta tuttavia da decidersi se il Mantegna abbia veramente eseguito questo piano nel 1497, o qualche anno prima ».

Che il vecchio e celebre Mantegna si sia assunto un tale lavoro faticoso e in parte meccanico, mi sembra asserzione tanto assurda, che non ha davvero bisogno d'essere confutata.

[1] Manibus propriis hoc praeclarum opus in lucem prodire fecit Jacobus Argentoratensis germanus architypus solertissimus. Anno virgenei partus M. D. III. Idibus februarii sub hemisphaero Veneto finem imposuit ».

[2] « Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maas gemacht hatte, sodass ich in dieser Zeit lieber sehen wollte was seiner Meinung gewesen wäre, denn ein neu Königreich ».

[3] Recentemente questo primo soggiorno è stato contestato (v. D. BURCKHARDT: *Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492-1494*). Un tal dubbio tuttavia mal si regge di fronte a quanto è detto nella lettera del febbraio 1506 a Pirkheimer e ad altri importanti argomenti. Cfr. W. SCHMIDT, *A. Dürer in Basel und Venedig* « Kunstchronik 1891-92, nr 31 ».

Si può finalmente, e forse con maggiore probabilità, tirare in campo un quarto artista, l'Jacopo da Strasburgo più sopra nominato, in cui Antonio Kolb poteva trovare ad un tempo un disegnatore e un intagliatore per il suo prospetto.

In un articolo dell'esimio erudito di cose d'arte FEDERICO LIPPMANN, *Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert* (Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlung, V, 191)[1] si trova una riproduzione rimpiccolita d'un'incisione in legno di Jacopo di Strasburgo. In essa si scorge un modellamento del corpo nudo, che è bensì più manierato, ma insieme più acuto e più profondo di quello che ci presentavano le figure decorative e superficiali nella veduta di Venezia. Ma probabilmente il disegno di questo intaglio non risale a maestro Jacopo, ma invece ad un altro artista, che lo compì sotto l'influenza del Mantegna.

Noi camminiamo qui sopra terreno incerto. Questo soltanto possiamo stabilire, che gli argomenti con cui ultimamente si volle attribuire questo prospetto a Jacopo de' Barberi non si sostengono.

Il caduceo su questo intaglio non dimostra nulla; e sull'asserzione che Antonio Kolb conosceva un maestro Jacopo non si può fondare nessuna prova. E come punto più importante io osservo, che uno studio stilistico delle figure sul prospetto non conduce punto *di necessità* ad attribuirlo a Jacopo de' Barberi.

Quando Fr. Lippmann opina che il carattere del disegno parla irresistibilmente del Barberi, io non posso completamente seguire questo distinto conoscitore.[2] La mollezza e mancanza d'ossatura nelle figure del Barberi, le ritroviamo bensì in quelle del prospetto: ma una tale debolezza nella rappresentazione del corpo umano si riscontra presso molti artisti. Il modo con cui l'incisione è eseguita è molto diverso. I tratti marcati, rapidi, secchi e a foggia di virgole mi pare che tradiscano un temperamento artistico affatto differente dalla maniera fissa, sottile, lunga e parallela, che caratterizzano le incisioni autentiche del Barberi. Mentre nelle deità del prospetto è profusa una vita fresca ed ardita, le figure del Barberi spirano soavità e mitezza.

Pur concesso che un intaglio in legno ammetta un trattamento diverso che non una incisione in rame, e che il trattamento superficiale e fuggevole di figure che, al postutto, sono applicate solo come decorazioni, possa esser naturale, l'accordo sembra tuttavia troppo generale, e troppo grande la diversità, per potersi con sicurezza stabilire che il Barberi fu davvero l'autore dell'opera in questione.

E nelle altre parti della veduta un tale accordo è ancora minore. Il Lippmann persino scrive: « In notevole contrasto coll'indeterminatezza di queste e delle altre sue figure stanno le teste quanto mai energiche e robuste degli otto « venti » che soffiano a piene gote, nel cielo della veduta. Così pure appena si potrebbe ammettere che il Barberi, data la sua potenzialità e il suo carattere artistico, abbia potuto eseguire con tanta perspicuità e acutezza i particolari infinitamente architettonici e prospettivi della colossale veduta ».[3]

Insomma si deve lasciare allo studio dell'arte o di trovare ragioni migliori fondate e per ora mancanti, per stabilire se Jacopo fosse l'autore della veduta, o di seguire altre tracce nello stesso indirizzo per scoprirne il maestro.

EMIL JACOBSEN.

[1] Questo lavoro notevolissimo è anche edito separatamente.

[2] Bisogna però ammettere che l'aspetto transalpino delle figure accenna ad un artista dell' indirizzo di Jacopo de' Barberi.

[3] « Im merkwürdigen Gegensatz zu der Verschwommenheit dieser und seiner sonstigen Figuren stehen die überaus energievollen, markigen Köpfe der mit vollen Backen blasenden acht « Winde » in den Himmelsgegenden der Planansicht. Ebenso möchte man dem Können und künstlerichen Charakter des Barbari von vorne herein kaum zutrauen die endlosen architektonischen und perspektivischen Details der kolossalen Vedute mit solcher Schärfe und Klarheit durchzuarbeiten » (p. 203).

NUOVI DOCUMENTI

Documenti

intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento.

(Archivio della Luogotenenza a Innsbruck, Caps. III. 168, Trient. lat. Archiv. — Contratti, conti preventivi ed altri scritti intorno alla fabbrica del Palazzo arcivescovile e del Castello del Buonconsiglio a Trento. — Dagli anni 1527-37). [1]

I Fascicolo.

(1527) (Due fogli scritti, mano A)

Modo et forma, che haverano a tenir li soprastanti et deputati per Monsig.r nostro R.mo in esercitarsi cerca la fabrica del castel di Sua Sig.ria in Trento.

Primo, e deputa misser Zuan Antonio pona supremo soprastante de dicta fabrica con modi et capitoli infrascripti.

Che lui sia obliga ogni giorno dui volte, e più bisognando, visitar la fabrica, et vedere se li officiali mancheno in alcuna cosa, in li loro officij, acioche possia occorrere e provedere, a tutj li bisogni de dicta fabrica.

Item habia ad far tutj li merchatj, con saputa del inzegnero acchaderano in comprar robe, et con mistri che havessero ad lavorar a tal fabrica sopra desi(gnata) et, a zornata, con conseglio dil Mag.co messer Gaudentio da Madruzo. Et in sua absentia con conseglio de uno de li consiglieri di monsignor R.mo, li qual merchatj et convention se habino descriver per Martin Malpaga al suo zornal deputa in questa de soto, et sotoscriti de man del dicto Mag.co m. Gaudentio, o sia di uno de li conseglieri, et del predicto m. Zuan Antonio.

Item sia obliga ad far mandatj in scrito al mastro di casa di esso Monsig.r R.mo, che habi ad exbursar denarj de tempo in tempo secondo acchadera chel si exborsi per el dicto Malpaga in cose necessarie per essa fabrica, sempre con co͠mission e scrito di esso m. Zuan Antonio, et similmente ad dar fero, feramenta de piu sorte, biade, vino. Et dal dicto Malpaga tuor quietantia per tal causa di ogni cosa di tempo in tempo, con li precij, et valore sera limitatj, et de li denari secondo la sorte che serano.

Item ad far far li mandatj al dicto Malpaga chel habia exborsar et dar roba a la maistranza in la forma oltrascrita, et inanti facia tal mandatj lo inzegnero sia tenuto sotoscriversi.

Item che tenga uno libreto apreso de si de tutj li mandati per luj factj, si al maestro di cassa, come al Malpaga, acio possi in ogni tempo cognoscere la expesa fata de li denarj et robe consignate per dictj mastro di casa, et Malpaga.

Item ordinar, et discorrere che ogni giorno si mettino tante opere al lavorero et tanta quantita, che la fabrica dil tuto habi lo fine suo secondo il tempo designera monsig.r R.mo de la perfection.

[1] Pubblichiamo per ora i soli documenti intorno alla fabbrica del Castello di Trento, i quali si trovano riuniti sotto il titolo soprascritto nel detto Archivio. A questa raccolta sono stati aggiunti recentemente alcuni documenti di poca importanza del 1480 e 1481 e pure del 1644. Oltre l'importanza dei documenti presenti per la storia della costruzione e per la topografia del Castel nuovo di Trento, eretto dal Principe Vescovo *Bernardo Clesio,* un amatore dell'arte dei più distinti della sua grande epoca, essi contengono pure notizie interessanti sopra numerosi artisti e maestri per lo più italiani. La storia stessa e la descrizione del Castello, fondate su questi documenti ed altre fonti, speriamo poter pubblicare, illustrate da una serie di disegni, ancora entro l'anno corrente in questo periodico.

Officio del inzegnero.

Primo che mistro *Ludovico Zaffran inzegnero di Mantua* [1] deputato soprastante, et per inzegnero sopra la fabrica incomenzando a dì 16 di septembrio 1527 fino adi 16 di septembrio 1528 per pacto, osia salario de Rainesi dugento li qualli se harano ad exbursar per il dicto Martin di mese in mese a la rata per uno anno con li modi e forma soprascritti, sia obligato continuamente, a tute sua expese exercitarsi con la persona sua, et inzegno in soprastar, a la fabrica, Mistri, et lavoratori di ogni sorte, acio si attenda, a li pacti, merchadj, et desegni fati con la maistranza, et che se fara. Et achadendo novi desegni farli con diligentia, et solicitar li lavoreri, et vedove meterli a opera con bona diligentia.

Item ad vedere inseme con m. Zuan Antonio tutto quello haverano meritato li mistri et lavoratorj di tempo in tempo, et deliberar li lor pagamentj, et consultar, et ordinar tal pagamentj con li sstj mandati, et sotoscriverli.

Item chel deba habitar in una casa propinqua a dicta fabrica, la qual cerchi con diligentia.

Item chel sia obliga esser presente ed eccitar a far tutj li mercadj.

Item che accadendo fare alchuna cosa in forteza, e diffesa como Torioni et altro simile chel se faci con conseglio di la Mag.^{cia} del Capit.° como da persona experta, et experimentata in cosa di guerra. [2]

Item sel occoresse che l'ingegnero o sia m. Zuan Antonio in nel fabricar si mutassero di opinion como in sminuir o migliorar lo disegno non lo facino senza conseglio de monsig.^{r} Rev.^{mo} con litere de tutj duj inseme con lo loro disegno, e maxime quando fussero discordi cerca tal fabricar.

Item che se il Malpaga fusse qualvolta absente, el solicitator tengi conto di tute le robe se condurano a la fabrica et de li lavoratori lavorerano ad opera, et in lo ritorno loro rendi il conto al Malpaga.

[1] Secondo l'opinione più comune, *Giovan Maria Falconetto* di Verona avrebbe fatto il disegno del Castel nuovo di Trento!

[2] Il valoroso condottiere Francesco di Castelalto. Nato nel 1483, morto, come l'ultimo della sua stirpe, nel 1455 a Trento. Si distinse come capitano già nel 1509, e di nuovo nel 1516 nella difesa di Verona contro i Veneziani e Francesi. Nel 1522 vinse, sotto *Giorgio di Freundsberg,* i Francesi alla Bicocca. Sin dalla morte di quello, nel 1525, egli fu creato comandante imperiale del Tirolo e capitano di Trento.

Officio del mastro di Casa. [1]

Primo chel sia obligato, a recevere, et governare tutj li denari che serano consignati da Sua Sig.^{ria} R.^{ma}, over da altri per suo nome per occasion di tal fabrica, et tuto lo fero et feramenta, vino et biade.

Item compri, o faci comprar tuto lo fero, et feramenta et cara (carri) cento de vino accadendo et staj dui millia de biava per la fabrica con conseglio et saputa de m. Zuan Antonio pona.

Et de (lacuna) dela qual biava e vino se havera ad far lo precio condecente secondo correra da Sancto Michel insino ad sancto Andrea proximo che vien.

Item che tal biada, vino e ferramenta debia secondo le occurentie con mandati de m. Zuan Antonio dar a Martin Malpaga per distribuir in la fabrica con li precij del fero ge havera constato conducto in Castel, et con li precij del vin e biava corso, ut supra, et li denari anchora exborsar con tal mandati. Et tuor scritj dil ricevere, con le sorte deli denarj, et de tute le altre robe dara fuora de le suoj mani.

Item habi a provedere et far merchadi inseme con misser Andrea da Rezo, di tuta la calzina bisognera in dicta fab.^{ca} conducta et misurata su la fab.^{ca}

Item habi a tenir una careta con li cavali, et para duj de boi con li suoj fornimenti, et cari matj per condure le cose necessarie a la fabrica secondo occorrera a la giornata.

Officio del Malpaga.

Primo sia obligato star soprastante a la fab.^{ca} et visitarla al meno duj volte al giorno per precio de R.^{i} (Rainesi = fiorini Renani) [2] (la cifra manca).

Item habia ad tenir uno zornal, et libro maistro sopra el qual zornal descriva de zorno in zorno tuto quello recevera dal maestro di Casa de monsig.^{r} n.^{ro} R.^{mo}, et farli dil recevere di sorte in sorte con li precij del fero et de le biave et del vino et de le sorte del oro e moneta.

Item habia a descrivere di giorno in giorno tuto quello dara et exborsera in execution de li mandati fati per il dicto M. Zuan Antonio et non

[1] Monsignor Gaudenzio Madruzzo.

[2] Secondo che risulta dai conti che si pubblicheranno più sotto, il *rainese* valeva 5 *lire,* 1 lira: 12 *grossi,* 1 grosso: 10 *denari.*

altramente, et mettere a la partita di cieschauno et di poi riportar al libro maistro.

Item tengi conto di giorno in giorno de tute le opere se farano da persone che non haverano tolto lavori sopra desi.

Item tenir conto de tute le sorte de le robe sarano conducte a la fabrica de partita in partita, et da chi se condurano, et casu fusse chel ge occoresse qualvolta absentarsi, debia poi incontinente che sera ritornato tuor lo conto de le robe condute dal solicitator et inzegnero et metterle a le suoj partite.

Item che tutj li merchatj se haverano ad far per la fabrica li habia a descrivere sul zornal li qualli siano sottoscritj di man de la Mag.cia di M. Gaudentio, o de uno de li consiglieri, et de m. Zuan Antonio, a cieschauno a la lor partita.

Item faci governar pichi, livere, maze et altri instrumenti che accaderano a dicta fabrica, et consignar a la maistranza secondo si commettera per lingegnero.

Et farne partita al zornal acioche se sapi da chi si deno rihaver.

Item faci una memoria di tute le chioldarie (chiodi), e varie sorte di feramenti, che bisognera ala maistranza, et similmente far memoria di tuta la feramenta ricevera, et qualunque altre robe con conseglio, saputa, et boleta del inzegnero.

Item sel accaschasse che alcune persone non observasseno et attendesseno li pacti et convention facte con la dicta fabrica sia obbliga ad cazarli inanti deli mag.ci Luocotenentj.

Item non possi exborsar denarj, vino, biada, et altro senza mandato de esso m. Zuan Antonio, et sotoscrito del inzegnero, et tuto quelo pagera tenirne conto al zornal in le suoj partite, et far far dil recevere, a cieschauno con custodia de li mandatj.

Officio del solicitator.

Primo che Nicolo padarel da Caden (Cadine, paese vicino a Trento) sia solicitator cerca la fabrica, a salario et mercede de lire . . . . al mese et tenga uno cavalo per solicitar le cose che bisognerano per la fabrica fuora di la terra secondo che al a giornata havera commission da m. Zuan Antonio m. di casa, et inzegnero.

Item sia obliga quando non occorre cavalcar fuora, star sopra tal fabrica, et quello gli sara imposto da li suprascripti, exeguire per la terra et sollicitar il tutto.

(A tergo, dalla mano del principe vescovo Bernardo Clesio stesso: « Modus circa fabricham nostram novam in castro etc. »).

II Fascicolo.

(1527. Nov. 13) (Fascicolo di 14 fogli di carta. Davanti sulla coperta sta scritto, da una 3ª mano C, il titolo: *Summario dela fabricha del palazo fato adi 13 de novembrio 1527.* A tergo della coperta, scritto dalla mano B, del Vescovo: Summarium per pensare ad opus palacii, etc. 1527.

B(ernardus) eps. Triden.)

(Il testo del manoscritto stesso è soprascritto da una 4ª mano D.):

Computo della spesa che s'ha a far In la fabrica del palazo sopra lo zardino apresso lo castello In Trento dil R.mo et Ill.mo Principe et Signor Nostro. Nel nome de Dio: Amen.

La Fazzada del muro verso la cita sera passi 304 in rason de pedi 5 per passo et de grossezza de piedi uno et mezo videlicet enno compartiti li muri grossi che se haverano a far de pei uno et mezo, ut sª in rason de grossi 16 lo passo per la manifatura che monta in tuto rheinesi ottantauno s. 4 computati li muri vodi di ussi et di balconi per muri R. 81 lb. — gr. 4

Fazzada del muro verso lo castel compartita ut sopra sono passi 240 a ditto ordine de misura et precio monta rheinesi sessantaquatro R. 64 lb. — gr. —

Fazzada verso lo zardino compartita ut sª sono passi 240 a precio et misura ut sª monta R. 64 l. — gr. —

Fazzade trei de dentro via sono passi 326 ut sª a ditto precio et misura monta R. 86 l. 4 gr. 8

Muro andara a levar lo toriono passi 64 a ditto precio et misura monta R. 17 l. — gr. 4

Pariete vanno In lo palazo verso la cita passi 43 a ditto precio et misura monta R. 11 l. 2 gr. 4

Pariete vanno de sotto In la parte del palazo verso lo castello passi 47 ½ a ditto precio et misura che monta in: R. 12 l. 3 gr. 4

Pariete de le teste dela salla sono passi 27 ut sª monta R. 7 l. 1 gr. —

Pariete al secondo somasso (cimasa, cioè or-

dine, piano?) verso lo castello sono passi 32 ½ a dito precio et mesura monta R. 8 l. 3 gr. 4

Pariete sopra la loza passi 27 ut s^a R. 7 l. 1 —

Pariete de le stalle passi 65 ½ ut s^a monta R. 17 l. 2 gr. 4

Fazada prima summa R. 377 l. 3 gr. 8

Teste de li granari verso la fossa passi vinti de pei 5 lo passo e grosso in rason de pedi uno e mezzo a s. 16 lo passo monta R. 5 l. 1 gr. 8

Revolti (volte) che vanno de sotto in tute trei le parte del palazzo passi trecento de piedi 5 lo passo et messi in rason de piedi uno et mezo de grossezza per cason de la manifatura dei Celtri (?) et ponti a s. 16 lo passo R. 80 l. — gr. —

Revolto uno che va sopra la porta de la Chaneva che slonga lo palazo verso lo castello passi ottantaquatro a detto precio e misura monta R. 22 l. 2 gr. —

Spesa andara a far la via secreta ch'andara dala camera sotto la loza ala lumaga (scala a chiocciola) dela stua dal bagno et al turion che se dovea far al socorso rheinesi cento vel circa siando in terreno ma essendo in sasso vivo mal se può giudicar R. 100 l. — gr. —

Pilonj doi che sosteneno lo corridor che va dal castello al palazzo passi 45 de muro al ditto precio et misura monta R. 12 l. — gr. —

Volti doi che vanno sopra ditti piloni de passi 10 de muro a ditto precio et misura R. 2 l. 3 gr. 4

Muro ch'andara ad alzar lo snecho (scala a chiocciola) dela stua dal bagno passi 31 a ditto precio et misura R. 8 l. 1 gr. 4

Calzina ch'andara a far ditti murj et revolti che sono passi 1906 in rason che una bena (cesto) facia passi 5 de muro che seriano bene 381 a l. 3 la bena secondo che M. Andrea da Rezo et lo maestro di Casa haverano fatto mercato monta Rsi 228 lib. 3 R. 228 » 3 » —

Fazada seconda summa R. 459 lb. 1 gr. 4

Calzina bene (cesti) cento et cinquanta a l. 3 s. 8 la bena che se a a far li merchatj, et se la se potra haver per manco: la qual calzina se mette per fraschar e snidiar (intonacare e smaltare) li murj et far la scarpa al turion e far li salesadi (selciati, pavimenti) e mastigi: Chaminj et la via segreta e meter lo pozzo (poggiuolo) intorno lo torion e le finestre e passarella et metter li tavoloni sotto li coppi (tegoli) monta R. 110 l. — gr. —

Sabion bene 2655 ch'andara a ditta chalzina de bene 531 in rason de bene 5 de sabion per una bena de chalzina a s. 2 la bena monta R. 88 l. 2 gr. 6

Tovi (tufi) chara 500 per far li voltj ultra li quadreli andara le lunete et le laste (lastre) andarano al volto de fora de la Chaneva in rason de s. 10 lo Charo condutto ala fabrica R. 83 lb. 1 gr. 8

Prede da muraro bene 7610 a gr. 2 la bena cavade et arsunade (digrossate?) R. 253 lb. 3 gr. 4

Laste per far lo revolto fuora dela Chaneva chara 336 in razon de chari 4 per passo a gr. 2 lo charo. R. 11 l. 1 gr. —

Manifatura de somassi (cimase) de varie sorti fati a mastica over intavolatj monta R. 67 l. — gr. —

Coppi megliara vinticinque a l. 20 lo migliaro conduti su la fabrica R. 100 l. — gr. —

Tavoloni megliara vinti per lb. 16 s. 6 lo migliar condutj ala fabrica monta R. 66 l. — gr. —

Quadrellj megliara cento a lb. 12 lo migliaro conduti ala fabrica monta R. 240 l. — gr. —

Fazada 3^a suma Rsi 1019 l. 3 gr. 6

Gavej (cavetti, tegoli concavi) de terra cotta da far le aste dei Chamini migliara otto a lb. 12 lo migliaro va alo precio deli quadrelj R. 19 l. — gr. —

Sumano li muri revoltj et salesadj

Prima fazada	Rsi	377	l.	3	s.	8	den.	1
2^a »	»	459	»	1	»	4	»	1
3^a »	»	1019	»	1	»	6	»	2
4^a »	»	19	»	1	»	—	»	2
	R.	1875	l.	4			gr.	6

Qua drio serano li lavorierj de prede lavorade che ne e fatto merchato cum m° Alexio Taiaprede.[1]

Fenestre 55 de preda lavorate grande a Rsi sei luna montano R. 330 l. 0 gr. 0

Fenestre 6 mezane de preda per li camarinj a R. 3 luna montano R. 18 » 0 » 0

Scalino osia piano ove possano le basse dele colone dela loza et che cinge intorno lo salexado

[1] Uno dei principali scultori occupati al Castello.

dela loza con li tondi et prede machiate dentro slisa (lisciate, lustrate) per Rsi cinquanta sei R. 56 l. 0 gr. 0

Colone trei intrege (integre) rosse et doie meze con le sue basse et capitelli bianchi slisadi (lisciati, lustrati) e gozzole (abaci?) trei e doe meze per rheinesi sessanta otto R. 68 » — » —

Voltj quatro a ditta loza per rheinesi cinquanta R. 50 » 0 » 0

Tondi trei integri et doi mezi cum festoni de bon rilevo fatto a fioramj et fruttj variadj che vano intra ditti voltj per rhein. 22 R. 22 l. — gr. —

Salesa de la loza fatto a fioronj slisade (lisciate, lustrate) le prede rosse cioe la metà prede rosse l'altra meta prede bianche de pezzi 700 ut circa montano R. 130 l. — gr. —

Opere vinti da brazzento (bracciante) ge gie ha a dar In sussidio per fregar tutte le prede rosse che denno andar fregade a s. 9 lo pezo R. 3 l. — gr. —

Porte doe grande una con la testa di sovra, laltra con mezo volto et feriada In la intrada del palazzo Rheinesi quarantacinque R. 45 l. — gr. —

Porte una della misura dele soprascritte senza friso (fregio) et architravo ne tondo ne volto de sovra In lo intrar del palazzo rheinesi quindese R. 15 l. — gr. —

5ª Fazada suma R. 737 —

Porte 4 mezane juxta li disegni per rheinesi 10 luna monta R. 40 R. 40 l. — gr. —

Ussi otto per le antichamere con tondj prede lustrezati et altri ornamenti a rheinesi 5 per ciascaduna monta R. 40 » — » —

Ussi 10 con certe quadrature de prede machiade per rhein. cinque luno monta R. 50 —

Caminj cinque con la impresa de mons^or et soi ornamenti per rhein. 5 luno R. 25 —

Scalini 40 per la scala va su la sala la mita rossi et l'altra mita bianchi rhein. 28 R. 28 —

Scalini 36 per lo sgneco (scala a chiocciola) dela stua (stanza) dal bagno per rhein. desdotto R. 18 —

Bancheti 8 con leonetj de sotto R. 24 —

Banchete 52 con le colonele sotto R. 52 —

Pozo (poggiuolo) va Intorno lo Torron con modionj 19 dopi e laste desnove per Rh. 65 R. 65 —

Cornison de fora via con l'architravo et tondj de piedj 370 longo per rhein. cinquecento et dese R. 510 —

Zuffo[1] dentro via con li modionj longo piedi 300 per rhein. seicento e dexe R. 610 —

Corridoro che va dal Castello al palazzo con le soe colone balaustri, antipetti e pilastrellj R. 82 —

Ornamento dela torretta dela Chiesa R. 15 —

Ornamento dela passarella (gabbia per uccelli) R. 8 —

Teste trei del retratto del R^mo Signor nostro R. 31 —

6ª Faza Rsi 1598 l. — s. —

Foglio 4.

Testoni 30 ala forma anticha et computatj: Testonj trei naturalj del Imperator Maximiliano, del Imperator Carlo, et dil Re Ferdinando Per R. 150 —

Armonj (arme) sei alti piedi otto vel circa R. 60 —

Lasta una de preda da far lo pozoleto della sala, a la stua grande et una bocha de preda va In cavo li Canonj da vudar (vuotare) la biava del Granar per Rhein. quatro R. 4 l. —

7ª Fazat summa R. 214 —

Qua drio serano li lavorierj ha tolto a far maestro martino murar de prede lavorade et de metter in opera lj cornisoni e murar la scarpa et chaminj parte messo a discritione et judicio del soprastante et m° Alexio Taiaprede.

Scharpa in la fazada verso la cita et intorno lo Torion con lo rodondon alta piedi 18 et longa 211 che sono in tuto piedj 3798 a L. 6 lo pede vel circa monta rheinesi 380 vel cª R. 380 —

Cantonade doe de prede spontade alte piedi 90 tute doi ut circa per Rhein. vinti vel cª R. 20 —

Pilonj 6 In la chaneva alti piedj 9 vel cª et grossi piedi 4 per quadro a Rhein. 14 lb. 2 luno R. 86 —

[1] *Zuffo*, ossia *ciuffo*, forse deve significare verbalmente la *corona* (cornice, gocciolatoio); forse è corrotto dal tedesco «*Kaff*». *Kaffgesims* è una cornice che corre all'esterno delle chiese gotiche sotto le finestre. In ogni modo significa qui: *cornice*.

Voltj 5 sopra dittj pilonj grossi piedj 3 et alti piedi 1 $^1/_2$ et larghi piedi x et cinque de sexto per lib. 33 gr. 6 luno R. 33 l. 2 gr. 6

Prede pedj 260 fata In forma dela scarpa che vano a doi pilonj sotto lo corridor a gr. 6 lo pe. R. 26 l. —

Prede che vaño In le teste dei voltj 2 che vano sopra dittj piloni piedi 60 de preda a gr. 6 lo pe. R 6 —

Per romper lo Turion e murar la scarpa e misurar sul piano passi 60 de muro vel c^a a gr. 16 lo passo R. 16 —

Camini 8 sopra lo tetto de lo palazzo juxta lo disegnio per Rhey. 3 luno R. 24 —

Metter in opera li tavolonj sotto lo tetto et coprir a coppi tuto lo palazo che sono passi 300 a gr. 9 lo passo monta R. 45 —

Per metter in opera lo cornison de fora via de pei 370 che sporza fora piedi 2 $^1/_2$ In rason lo sporzer de pagamento de muro che gr. 8 lo passo monta R.[1] 9 lb. 4 s. 4 R. 9 lb. 4 gr. 4

8^a faza summa Rsi 646 lb. 3 gr. 10

M° Martino Taiapreda e muraro ha posto a discretione.

Per metter in opera lo zuffo dentro via longo Predj 300 e che sporza fora piedi 3 a gr. 93 lo paxo R. 9 lb. 3 gr. —

Per meter lo pozo intorno al Torion Rhey 25 vel circa messo a discrition R. 25 — l. — gr. —

Per metter 2 fenestre in ditto Torion e romper con li soi for^{ti} feride a discretion R. 12 —

Per alzar la toreta de la chiesa e meter le soe prede lavorade R. 15 a discrition R. 15 —

Per far la passarella con le soe prede lavorade per rhey x messo a discrition R. 10 —

Modioni 34 doppi batudj a grosso per metter a le impiombadore de la via coperta In su lo muro de la centa verso lo palazo da la via coperta fra li muri tanto quanto tien lo zardino a lb. 4 l'uno a discritione R. 27 —

Per manifature de passj 90 de muro che va al incontro deli dittj modionj et de laltro muro Rsi 24 —

Per metter scalini 40 in opera ala scala che va sula sala et far lo volto sotto messo a discrition Rsi 10 —

9^a faza summa R. 132 l. 4 gr. 0

Prede lavorate a tolto a far maestro Alessio Taiaprede.

faza	V^a	R. 737 lb. 0 gr. 0 den. 3
»	VI^a	R. 1598 lb. 0 gr. 0 den. 3
»	VII^a	R. 214 lb. 0 gr. 0 den. 4
Summa		R. 2549 lb. 0 gr. 1

Prede lavorate et metter prede lavorate in opera et certj murj agiontj che ha tolto a fare et che se gie ha a gionger da far per maestro Martino muraro.

Faza	VIII^a	R. 646 lb. 3 gr. 10
»	IX^a	R. 132 l. 4 gr. 0
Somma		R. 778[1] lb. 2 gr. 10

Conto de legnamj.

Piane 78 comprade in pine[2] condute in val per lb. 6 l'una et existimo una con laltra de val fina a Trento lb. 2 de luna per conditura per far le piane doppie et sempie per li forbesi monta R. 124 l. 4 gr. —

Travj 206 de lares (larici) de quarti 3 de pe larghi et alti pei mezo et longhi piedi 25 fattj far in pine per grossi 18 l'uno in val et existimo de val fina a Trento gr. 6 l'uno de conditura per far li somassi et meze chaxe va R. 82 l. 2 gr. —

Travj 128 de lares de la soprascritta sorte per far chiave in li murj sopra le finestre et ligar lo zuffo et cornison vale rhey. 51 l. 1 R. 51 l. 1

Pianchonj 100 de lares longhi piedi 16 et grossi de uno pe et mezo et pe et palmo compradj da quellj de pine per lb. 4 gr. 6 l'uno in val existimo de val qua tora gr. 18 de l'uno monta Rsi 75 R. 75 l. —

Pianchonj 200 compradj In Fiemo (val di Fiemme) de pezo de le ste misura condutj al va de egna[3] per lb. 4 lo par existimo gli andara a condurlj da egna ala sega s. 3 deluno che montano R. 90 l. —

Item per segadure de dittj pianconi 300 gr. 8

[1] (*Sic*). La giusta somma sarebbe R. 777 l. 2 gr. 10.

[2] Pinè, valle laterale della Valsugana, alcune ore distante da Trento.

[3] Egna, Auer, paese nella valle dell'Adige, vicino a Bolzano.

luno et per charezadura gli condura condura (*sic*) li nostrj carj dala sega al castel R. 40 —

X^a faza summa R. 463 l. 2 —

Nota como questi pianconi farano asse 2400 senza lo pel et li scorzi serano a sufficientia de le asse designadae per lo inzigniero et spero n' avanzara.

Asse 550 de Cermo (Cirmo) per far stue desegnate per m° Zuan Tisler se existima costerano s. 10 lo par che fa R. 91 l. 3 s. 4

Asse 135 de pin grosse dedj 3 luna se existima costerano gr. 12 luna R. 27 —

Canterj 1000 de pezzo videlicet 250 per gr. 5 lo paro 250 per gr. 6 lo paro 250 per gr. 8 lo paro, 250 per gr. 10 lo paro conduti nel vo de egna montano rhey 60 l. 2 gr. 10 dali huomeni de Fiem R. 60 l. 2 gr. 11 (*sic*)

Item existimo per la conditura da egna a Trento valera R. 10 —

Stroppe de più sorte da ligar pontj R. 2 —

Chanterj 340 de lares squadratj a gr. 8 l'uno compradj in pine per meter su lo tetto R. 45 l. 1 gr. 8

Et per la conditura de val a Trento existimo R. 8 —

Asse 100 de nogara (noce) vel c^a de piedi 9 luna R. 15 —

Asse 60 de rovero da telarj grosse R. 10 —

XI^a faza summa R. 69 l. 2 gr. 11

Legnamj de Più sorte.

Faza X^a	R.	463 l. 2 gr. —
XI^a	R.	269 l. 2 gr. 11
Summa	Rsi	732 l. 4 gr. 11

Maestranza de marangonj de maestro adamo marangon de mercato fato con lui.

Piane 78 de le qualj se afar intra forbesi (capriate, cavalletti delle converse) et piane doppie n. 33 non scaiadj (scortecciate) a l. 9 gr. 6 luna et piane 4 scaiade dopie a l. 11 gr. 6 luna et piane 2 sempie scaiade p. l. 4 luna tuto messo in opera per lo ssto m° adam marangon monta R. 73 l. 2 gr. 6

Travj 149 de lares de piedj 25 l'uno che non vano scaiadj messi in opera lavorati con la manara (mannaia, scure) per gr. 9 luno R. 22 l. 1 gr. 9

Travj 32 de lares de piedj 25 luno lavoratj et scaiatj messi in opera per gr. 13 luno R. 6 l. 4 s. 8

Chanterj 340 de lares de pei 16. 17. 18 luno lavoratj et squadrati messi in opera per gr. 7 luno non scaiati montano R. 39 l. 3 gr. 4

Asse 350 de lares cioe asse 300 non scaiate ma profilate et pionate (pianate?) messe in opera p. gr. 3 lo par et asse 50 scaiate et pionate messe in opera p. gr. 2 ½ luna monta In tuto R. 9 l. 3 gr. 6

XII^a faza summa R. 151 l. 4 s. 9

Maestranza de legnamj grossi:
Faza XII^a Rsi 151 l. 4 s. 9

Ferramenta messa a discrition
con consiglio del inzignier e m Alessio Taiapreda.

Ferriate 23 alj fenestronj de sotto et alo Torion grosse che pesano lb. 1000 l'una vel circa a gr. 6 la lb. valeno R. 460 —

Ferriate 3 più sutilj da metter ali balconi mezani che pesino l. 200 l'una vel circa R. 12 —

Ferriata una che va sovra la porta denanci la giesia pesara circa lb. 150 R. 2 —

Pozzo (spalletta) uno de ferro Intorno lo turion pesa a discritione l. 2800 a ditto precio R. 56 —

Chiave 80 de ferro da meter ai forbesi 20 et a piane 20 che pesarano a discritione cerca lb. 40 luna che serano lb. 3200 de fero a gr. 6 la lb. monta R. 64 —

Choreze de ferro da ligar le forbese n° 200 a lb. 20 luna al precio ssto R. 8 —

Chiave 12 de ferro de libre 30 luna vid. 3 in la loza averta et 3 in la loza serata et 2 in la stua de sotto et una in la chamera apresso ditta stua et in la fazada verso il castello 3 et in lo chamerino del s^or R. che fa in tuto lb. 3600 de fer R. 72 —

Chiave 4 in la loza aperta da una colona a laltra de lb. 100 l'una R. 8 —

Chiave 5 de ferro da meter in lo volto de nanzi ala chaneva de lire 160 luna a dito precio val. R. 16 —

Chiave 5 de ferro che vanno In li piloni de la chaneva de lb. 100 luna R. 10 —

XIII^a faza summa R. 708 —

Ferramenta.

Chiave 2 de ferro che va sotto lo pontesel de de lo coridor do lb. 50 luna R. 2 —

Chiave 2 de piedj 8 luna da meter in la toreta vale R. 4 —

Chanchenj (?) 220 per le fenestre et fenestronj de lb. 3 luno sotto sovra R. 13 l. 1

Chanchenj XII a fenestrelle 6 de lb. 1 luno R. — l. 1 gr. 3

Chanchenj 22 vid. 12 ale 2 porte grande avanti la giesia et sei ala porta dela loza serata et 4 ala porta del zardino de lb. 6 luno vel circa monta R. 2 l. 3 gr. 2

Chanchenj 52 per meter a ussi 26 de lb. 2 luno R. 2 l. — gr. 5

Portadore (bandelle?) 22 de lb. 8 luna per le porte de lb. 10 luna monta R. 4 l. 2

Chadenazzi 3 con soi ochietj de lb. 20 luno R. 1 l. 1

Contra Chadenazi 3 de lire 12 l'uno R. — l. 2 gr. 7

Portadore 52 per li ussi 26 ssti de lire 4 luna R. 4 l. — gr. 10

Portadore 232 a fenestronj et fenestre de lire trei luna R. 13 l. 4 gr. 7

Chanchenj 232 a finestre e finestroni de fora via per guarentar le feriade de lb. 1 luna R. 4 l. 3 gr. 2

Portadore 232 a ditti luoghi de lb. 2 luna R. 9 l. 1 gr. 4

Dopiete o sia lorgnete (cerniere?) per disnodar le finestre de fora via n° 336 a lb. 1 l'una R. 6 l. 3 gr. 7

Chadenazzi et anelli a fornir li dittj balconj 61 de lb. 5 l'uno vel circa R. 6 l. 0 gr. 6

XIIII^a faza summa R. 75 l. 1 s. 5

Chavichie 80 da inchiavar le piane con le soe rodelete de lb. 8 l'una R. 12 l. 4 gr. —

Chioldj grandj de piu sorti cerca pesi 75 a gr. 6 la lira monta R. 37 l. 2 gr. 6

Chioldj da pare et somasso et d'altre sorte ch'accadara minutj cerca pesi 75 a gr. 45 lo peso R. 56 l. 1 gr. 3

Portadorete et anellj e stangete che andara a finestre 61 in rason de lb. 350 luna R. 36 l. 3 gr. 0

Feriadj 3 a fornelli 3 dentro via che pesarano circa lb. 550 R. 11 l. —

Fornimenti de ferro a fornir 3 fornellj a discrition per rhein. X R. 10 —

Ussetj (uscetti) 3 de ferro a fornellj 3 R. 6 —

Ferro pesi 100 da inchiavar prede R. 50 —

Piombo pesi cinquanta per impiombar feriade et chanchenj et le chiavete da inchiavar prede R. 18 —

XV^a faza summa R. 268 l. — gr. 9

Nota como lo precio se mete a queste ferramente non dubito debbia crescer fazando comprar lo fero in Valdasol altramente non se potria comprar per questi precij.

Foglio 9.

Ferramenta de varie sorte e Piombo.

Faza	XIII^a	Rsi	704 l. 0 gr. —
»	XIIII^a	»	75 l. 1 gr. 5
»	XV^a	»	268 l. 0 gr. 0
Summa		R.	1047 lb. 1 gr. 5

Vedriade ĉhanalj de ramo ponti de ramo banderola de ramo canoni de terra bochalete da passar (passeri), fornelli Taie (taglie) con lesoge messi li precij a discrition per m° Lodovico Inzigner et m° Alexio Taiapreda comparti et patron deli m^ri de tale arte.

Vedriade 52 suli finestronj messe a discritione. Rhesi 6 l'una R. 312 l. — gr. —

Vedriade 6 sule fenestre dei chamarini R. 18 —

Vedriade una al mezo tondo sopra la porta della giesa R. 3 —

Fenestrelle 3 al pozol dela sala a la stua de vetro R. 6 —

Chanalj de ramo de piedi 300 dentro via in la gorna del cornision a discrition R. 75 —

Pomo uno de ramo indorato su la toreta de la chiesa con la bandirolla dorata con la impresa del signor et croseta indorata R. 5 l. 2 gr. 5

Pomo uno de ramo con la bandirola va In cima su la passarella cum pometo R. 5 —

Pometj de ramo con le bandirolj indorate suli chamini n° 8 R. 16 —

Chanonj de preda cotta da condur la biava pei sesanta R. 5 l. 2 gr. 6

Boccalete 200 da passere et storlinj da meter in la passarella R. 2 —

Bale (palle) 8 de terra cotta vedriade da metter sovra li chaminj (come ornamento) l. 4 —

Fornelli doi grandj et 1° piccolo beli R. 50 —

Taie 4 con li ziroloni con chavi (corde) 3 de passi 80 luno de 3 ditj de groseza R. 70 —

XVI^{a} faza summa R. 568 l. 4 gr. 0

La spesa andara a tenir para 2 de boi con 2 bovarj et la parte de la chareta con chavalj et charater existimo Rsi 150 cerca uno anno per condur prede sabion legnamj da la sega R. 150 —

Lo salario del Inzignier de uno anno comenza a dì 13 settembrio 1527 fino adì 13 settembrio 1528 R. 200 —

Canonj de terra vedriadj per condur le fontane dala cosina nel zardino de sovra a la stua dal bagno et ala cosina del palazo novo cerca passi 100 a gr. 15 lo passo R. 25 l. — gr. —

Doj lumeroni (fanali) alj cantonj del palazo c.^{a} R. 2 —

Gozzole (gocciolatoi) de zeso (gesso) ala italiana van soto li spigi de li volti del zexo c.^{a} 180 a gr. 12 l'una R. 36 —

Quadrj 27 con li soi ligamenti e cornisonj che vano In lo soffita dela sala e dela camera inchavo la sala existima che montara 1° scudj 50 de manifatura e de legnamo oro et colorj R. 1890 —

Oro oltra li dittj quadri migliara cinque che achadera in ditta fabrica in più luogi R. 75 —

Smalto [1] che ha lo color delo azuro oltra marin. l. 30 a l. 3 gr. 4 la libra R. 20 —

Azur fino [2] lb. 10 a l. 5 la libra R. 10 —

Verdo azur [1] lb. 20 a gr. 30 la lb. R. 10 —

Zanolino [2] lb. 4 a gr. 12 la lira R. — l. 4

XVII^{a} faza summa R. 2418 l. 4 —

(Tergo).

Zinaprio l. 30 a gr. 33 la libra R. 16 l. 2 gr. 6

Lacha de verzino [3] lb. 4 a gr. 33 la l. R. 2 l. 1 —

Endego fino lb. 2 a gr. 4 l'onza R. 1 l. 3 —

Minio lb. 10 a gr. 8 la lb. R. 1 l. 1 gr. 8

Orpimento [4] lb. 30 a gr. 8 la lb. R. 4 l. —

Biacha lb. 30 a gr. 3 la libra R. 1 l. 2 gr. 6

Color de sal (?) lb. 5 a gr. 3 la lb. » 2 » 2 » 6

Zanolin de muran [5] l. 2 a gr. 8 la lb. — l. 1 gr. 4

Lacha de grana [6] onze 6 R. 1 lb. 1 gr. 8

Turchino sutil lb. 1 R. 1 » 1 » 8

Terra rossa lb. 250 a gr. 1 la lira R. 4 l. 0 » 10

Terra zalla l. 200 a gr. 1 la lira R. 3 » 1 » 8

Terra negra (?) pexi quatro a gr. 1 la l. R. 1 » 3 » 4

---

[1] *Ossido di cobalto retroso.* Una fritta azzurra come surrogato del vero oltramarino, preparato dal lapislazuli, fu impiegata già nella più remota antichità. Vedi Lepsius, *Die Metalle in den aegyptischen Inschriften.* Abhandlungen der Berliner Academie, 1871. Helbig, *Das homerische Epos,* p. 19. Schliemann, *Tiryns,* 1886, p. 323 e segg.

[2] Non può essere neppure vero oltramarino, perchè troppo di buon mercato. Sarà invece il così detto azzurro dell'Alemagna, preparato da sedimenti di esalazioni cuprifere nelle miniere d'argento. Vedi *Trattato della pittura* di Cennino Cennini, cap. 60: « Azzurro della Magna è un colore naturale, el quale sta intorno e circonda la vena dell'ariento. Nasce molto in nella Magna e ancora in quel di Siena ». Birinoccio, *Pyrotechnia* (Vinegia, 1559) f. 38 t.: « Quello azurro che si chiama della A'emagna è tentura di fumosità di minere d'argento, colta nettamente, raschiando sopra alle pietre, dove si vede per la esalazione esser composta, la quale lavano et sottilmente più che possano macinano... ».

[1] È pure un colore cuprifero. Cennini, cap. 52: « Questo si fa artificialmente chè si fa d'azurro della Magna ». Birinoccio, foglio 38 t.: « Similmente il *verde azurro* è un'esalazione di minera di rame, chabbi mescolamento d'argento... ».

[2] Zanolino è espressione dialettica per *Giallorino,* giallo di Napoli (Vedi Cennini, cap. 46). Ossido di piombo antimonacido (Bouvier).

[3] Lacca rossa, preparata da una leguminosa: *Caesalpina brasiliensis* (Brasile). Vedi *Dizionario tecnico* (Firenze 1878) sotto *Brasile* e *Verzino.*

[4] *Auripigmentum.* Sesquisolfuro d'arsenico. Colore giallo citrino, aranciato, giallo d'oro. Vedi *Diz. tecn.*

[5] Si distinguono quattro specie di giallorino, una di *Fiandra,* una di *Venezia* e due di *Napoli.* Vedi *Trattato* di Cennini, tradotto ed annotato nelle *Quellenschriften für Kunstgeschichte,* I (1871), p. 151. Forse si tratta qui del giallorino di Venezia.

[6] Lacca di color rosso (chermisino) o pavonazzo, preparata dal *coccus ilicis chermisi,* cioè un insetto globoso di color violaceo, vivente sulla *quercia coccifera.* Gli antichi lo presero erroneamente per un prodotto vegetabile; Plinio (*Hist. nat.,* 9, 41, 65) lo nomina: « *coccum rubens granum* ». Si adoperava generalmente dai tintori, finchè fu sostituito dal *coccus cacti,* cioè la cochenille americana. Vedi Karabacek, *Die persische Nadelstickerei* (Leipzig, 1881), p. 40.

Terra verde pexi 4 a gr. 1 1/2 la l.	R. 2 l.	2 gr.	6	
Bolo arminio l. 10 a gr. 8 la l.	R. 1 »	1 »	8	
Cuperoxa [1] l. 1 a gr. 3 l'onza	R. — »	3 »	—	
Vernise liquida l. 50 a gr. 3 la lb.	R. 2 »	2 »	6	
Olio de nose l. 10 a gr. 3 la lb.	R. — »	2 »	6	
Litirgirio d'or [2] l. 1	R. — »	2 »	—	
Verdo ramo l. 8 a gr. 16 la lb.	R. 2 »	0 »	8	
Stagnoli rossi dozene 6 a gr. 12 la dozena	R. 1 »	1 »	—	
Stagnoli bianchi dozene 8	R. 1 »	3 »	—	
Faza XVIII^a summa	R. 54 l.	1 s.	6	

Diverse cose cioe vedriade salario del inzignier et li chari da cargar et lornamenta dela suffita dela sala.

faza	XVI^a	Rsi 568 l. 4	
»	XVII^a	R. 418 l. 4	
»	XVIII^a	R. 54 l. 1 gr. 6	
Summa		R. 3041 l. 4 gr. 6	

Spese extraordinarie.

Lo servicio de m° ludovico Inzignier con parte dele spese date da di p° zugno fino a di 7 settembrio 1527. [3]

La spesa fatta per lo suprascritto et *andrea Crivello,* [4] andar e star a Verona et tornar de dì 6.

La spesa fatta in condur m° polo taiapreda da Verona. [5]

Asse de olivo n°

Afar li ussi in la centa (cinta) et in lo zardin con li suoi ussi et chiavadure. Gualivar (appianare) lo zardino de sotto

Coperti doj de legnamj ali Taiapredi

De desfar lo casamento dela stua dal bagno et loza et torreta dei Pavoni alogar le robe

Opere molte de murarj marangonj et de lavorentj andarano In la fab.^a oltra li mercati fati et da far

Seradure de varie sorte andarano a tutta la fabrica

La mercede de Martino malpaga R.

La mercede e spesa de boca in Castello et fuora de Castello con lo chavalo de nicolo padarel

Maestranza de depentorj

Maestranza dei Intaiadori de legnamj

Maestranza de Intarsiadorj

Maestranza de Tislari osia marangoni sutilj [1]

Robe agionte adì XI norbre 1527
Per lo Inzigniero.

Item travj 80 de lares longi pei 28 l'uno grossi mezo piede et alti quarti 3 de pe. R. 32

Item piane (tiranti) 8 de lares longe piedi 31 grosse pei 1 1/2 da una parte et dal altra parte uno pe. R. 16

Item piane 5 de lares de piedj 40 l'una longe, alte piedj 1 1/2 et grossi uno pe. R. 15

Vid. una per uno forbeso (capriata, cavalletto) sul canton per meter su lo colmo del pavion le altre 4 per far piane doe dopie per far uno pontesel postizzo che vada dal Chastel al palazzo in la stua de sovra.

Li soprascrittj Travi 80 sono per far chiave in li murj et zuffi (cornici) al antipeto del zardin et achadendo In altri luoghi over venderli.

Le soprascritte piane 8 per bisogno acchadendo et non achadendo ut sopra.

Spesa ordinaria che non se puol haver lj precij.

Arme grande et piccole de vero depente da meter In le spice n°

Asse de olivo n°

Rosumo de rovero negro zoe legno per far profili

Asse de peraro rosso n°

[1] Vedi Vannuccio Biringuccio, *Pyrotechnia,* foglio 30 t.: « Buttato fuor dal caldo come una pelle sopra alla minera quando è in macero, et questo è *vetriolo potentissimo,* et non vetriolo, ma *cuperosa* si chiama, servesene molto gli alchimisti come matèria forte et disseccativa, et per la medesima causa ancor li pittori, dove habbino di bisogno di disseccar presto li lor mescolati colori » (chiari).

[2] Ossido di piombo, seccativo, per i colori scuri. Vedi *Dizionario tecn.: Seccativi.*

[3] Le somme non sono indicate.

[4] Di questo architetto, che pure ebbe una parte importante nella fabbrica del castello, in seguito parleremo più a disteso.

[5] Questo maestro non comparisce però nei conti del 12 giugno 1531 (Vedi più sotto).

[1] La voce « tislaro », usata anche oggi in quel di Trento, è tolta dal tedesco « tischler », che vuol dire appunto *legnaiuolo, stipettaio.*

Verzino intruso lb.

Varie sorte de legnamo de varj colorj oltra li sopra scritti

Fontana con la osolera (uccelliera) soro lo coverto Juxta lo desegno de prede lavorate.

Peschera (vasca) parte murata e parte da prede lavorate sotto la fontana.

Stua da bagno con li suoi fornimentj.

Cosina apresso la stua ssta cum li fornimenti

Capelleta secreta apresso la chamera del signor

Anchona va In la Giesia grande

Antipetto et paramento del zardino

Porte 4 de ferro ch'andarano ale porte maestre del palazo al intrar et ussir de palazo vd. una ala porta dela loza che va zoso al zardino l'altra ala loza serata del zardino de sopra et doi ale porte del andito de giesia cioe una in la faza verso lo zardino laltra in la faza verso lo castello che monta a discrition R. 200

Volto uno che va in l'andito del Castel vechio per lo fontigo (magazzino) dele biave dai chavalj de passi 30 vel circa a gr. 16 R. 8

La sponda del muro verso lo fondego dele biave dai chavalj per sustentar lo ditto volto passi 19 per manifatura lb. 25 gr. 4 R. 5 lb. — gr. 4

Item per le prede e chalzina de ditto muro et revolto prede cara 250 chalzina bene 10 et bene 50 sabion R. 14 lb. 4 gr. 2

Item la porta va al granar dele biave de prede de legno con li suoi ferramenti R. 5 —

Item la porta de preda con l'usso de fora et suoi ferramentj andara al ponte levador posto a discrition con le stange da serar el mezo volto sovra con la ferrada (inferriata) R. 50 —

Item uno ponte levador con li suoi contrapassi (contrappesi?) R. 12

Item doi fenestronj in li Camarini del signor de preda in li murj con le fenestre de vitro verso la chamera per tenir la lume de note R. 4

Summa R. 98 lb. 4 s. 6

Summa sumarum de la spesa de la fabrica dela qual sono butate fuor le summe vid. in parte sono fatti li merchatj in parte messo a discritione al giudicio del inzignier Presente maestro alexio consentando.

Muri revolti salesadj et le robe occor in questo a carta 2 'sumade in faza 4 a c. 1, 2
R. 1875 l. 4 gr. 6

Prede lavorate a tolto a far m.° alexio summate in questo a c. 5 in faza 3 a c. 3 et 4
R. 2549 — gr. —

Prede lavorate con certi altri murj a tolti a far et se spera de darge a far a m.° martin muraro oltra gli muri et voltj suprascripti in questo a c. 4 et 5 summati in questo a c. 5
R. 778 l. 2 gr. 10

Legnamj in questo a c. 6 et livi sumadi in 2 faza R. 732 l. 4 gr. 10

Maestranza de legnamj grossi in una faza in questo a c. 7 per m.° Adam R. 151 l. 4 gr. 9

Ferramenti de varie sorte in questo a c. 7 et 8 in faza 3 summa a c. 9 R. 1047 l. 1 gr. 5

Varie sorti de robe e suffita del salon et chamera in questo a c. 9. 10 summati a c. 10
R. 3041 lb. 4 gr. 6

R. 10177 lb. 2 gr. 10

Certa giunta in questo a c. 12 298 » 4 » 6

R. 10476 lb. 2 gr. 4

Item per legnami in questo a c. 11 63 » 0 » 0

R. 10539 lb. 2 gr. 4

Spesa extraordinaria in questo a c. 11 che non e getato fuor precio R.

Spesa ordinaria che non è butato fuor lo precio per non poterli haver a c. 12 R.

Lavorierj che sono chavadj fora de la summa fatta de tuta la fabrica per sminuir lo precio de la fabrica per la Magnificenzia de m.° Gaudenzo e m.° ludovico et mag.co m.° Zuan Antonio adi 12 nov. 1527.

[lassar star] [1] Prima la scarpa in la faza verso la cita et intorno lo turione con la fattura del romper lo turion et lo piano del muro de la scarpa intorno 'l turion R. 396

[vole] Pozo Intorno lo turion per le prede meter in opera et ferramenta R. 146

[lassar star] Prede ch'andara In li pilonj et voltj sotto lo coridore R. 32

[lassar star] Lassar di ferro li modionj sora la centa con li murj con le soe piombadore da trar de sora in zoso R. 51

[1] Le note in margine sono fatte col consenso, anzi una dalla mano stessa del Principe Vescovo. Vedi la fine di questo documento.

[Lassar star] Lassar lo salexa de la loza e far solum lo scalin denanzi e salesar de quadronj de terra fregadj che se avanza R. 164

[vole se faza quatro] Lassar star li lionj sotto le banchete se avanzara R. 16

[vole se fazia] Lassar star lo zuffo dentro via cumete in cura ferramenta et piombo et facendolo deba montare R. 200 R. 630

[vole] teste 2 del Signor R. 21

[vole se facino] teste 27 R. 135

Armoni 4 R. 40

[uno su la sala li altri de men spesa] Chalar dei Chamini 5 de prede dela manifatura R. 12

R. 1643

Item se parera calar dela manifatura dele porte ussi et balconj, ma a nui non par sminuirsi per bellezza.

[che se facia como melio se sapera] Dela ferramenta se potra sparagnir rhey 100 ma per questo non se de star de far comprar lo ferro perche se potra vender et facendo lo lavor se sutiliara R. 100

[se usi la diligenza a sparagnir] Se potria sparagnir cerca le vedriade Rhey 100 et per il presente farne de tella (tela) R. 100

[vole se facia] Se potria sparar deli pometi de ramo e farli de preda cotta e refar le bandirolle de banda stagnia R. 20

[vole se tenga solum doi chara] Se potria tuer via uno par de boi per lassar star de far le ssritte prede che montaria la spesa R. 50

[vole se faci tuto] Qui lassasse star le gozzole sotto li voltj che vanno indorate R. 96

[vole se lassi star] Lassando star li quadri de le suffita dela sala e dela chamera e far depigner li legnamj et requadrar de Cornisi con alchuni gropi (gruppi) ala italiana se avanzara R. 1690

[vole se lassia star] Se potria sparar porte 4 de ferro perchè facendole non da Gratia ala fabrica con li suoi for." R. 200

R. 2156 l. gr.
1643

R. 3899

Monta la spesa summata e butata fuori in lo L.° dela fabrica dato a V. sig. R. 10539 l. 2 gr. 9

Delaqual summa chalo la contrascritta summa de Rhey 3899 3899

Restaria la spesa dela fabrica che e butata fuore R. 6640 l. 2 gr. 9

Item ge seria la spesa de più et varie partide ordinarie et extraordinarie in 2 faza descrite al L.° dela summa dela fabrica dato a V. sign.ª a carta 11 et a c. 12 che non se po cosi per lo presente meter le summe R. —

Advertisca Vra sig.ª non facendo la scarpa con le altre prede chavade fuora seria bisogno far intender alj taiaprede che desistesseno de chavar le prede de ditti lavorierij perche li ne hano comincia a chavar.

La R.ᵐᵃ S. V.ʳᵃ si ha determinato presente lo madruzo, inzignier et Zuanantonio como apar in margine adi 12 nov.ᵇʳᶦᵒ 1527.

III Fascicolo.

(1528. Sett. 2).

(Un foglio scritto da una 5ª mano E).

Memoria de li denari che hano ad dar li officiali nostri et altri al m° de casa per la fabrica nostra in Trento fata in palazo al 2° de septembrio 1528.

primo *Andrea Crivel* 600 Rainesi per la obligation sua	R. 600 —
Il mastaro del Aldeno [1]	R. 400 —
Ambo massari ultra citra duronum [2]	R. 500 —
Mutarius Vermelij [3]	R. 150 —
Fiscalis Tridentj	R. 210 —
boletarius mortuus debitum	R. 90 —
mutarius andogni castri mani [4]	R. 100 —
capitanus Toblini (Castel Toblino)	R. 50 —
	R. 2900 —

(*A tergo*):

pecunie rendite pro divo michaele R. 2900 —

IV Fascicolo.

(1530 Maggio).

(Un foglio scritto da una sesta mano, F).

Infrascripti sunt Illi, quibus mandata est certa solutio pecuniarum pro fabrica Rᵐ dmˡ nostri.

[1] Paese alla destra dell'Adige, a mezzogiorno di Trento.

[2] La Valle del Durone sbocca presso Campidello in quella di Fassa.

[3] Vermiglio, paese nella Val di Sol.

[4] Andagno, paese nelle Giudicarie, presso Stenico; Castel Mani è un castello diroccato in quelle parti.

Massarius vallis annaunij [1] solvat.	R.	300 —
Mutarius darmej (?)	R.	200 —
Massarius citra ultraque duronum	R.	450 —
Mutarius Castri Mani	R.	100 —
Capitañeus Rippe (Riva?)	R.	200 —
Fiscalis	R.	200 —
Odoricus Spaur Capit^us Val Flemar.	R.	200 —
Ex condemnatione illorum de Trilaco [2]	R.	200 —
Rochus guelphus bulletarius	R.	50 —
Tremanus phisicus residuum debiti.		
Francisci olim Bulletarii	R.	
Summa	R.	

(*A tergo*):

Ordinatio pecuniarum ad fabricam de mense mayi 1530.

V Fascicolo.

(Scritto da una settima mano, G).

(1530? Dec. 10).

Coxe necessarie per compir la fab^a del Castel Adi 10 xbre (1530?)

Per cavar lo sumario de quelo ha fato la maistranza delle coxe necessarie a far la fabrica.

Murari.

Che li murari habia continuamente m^ri (lacuna) et brazenti n°... (lacuna) et cavadori da prede per far li turroni et li hornamenti ala centa del zardin n°...

Item smaltia (si smalti) tuta la fab^a fata dént° e de fora et togia via i ponti.

Item fazia li volti in lo palazo dela libraria.

Item lo volto in lo turion et arbaxar (abbassar?) lo volto de soto.

Item fazia li necessari in la centa.

Item la via da condur laqua per netezar li necesari.

Item tuti li chami (camini) sopra li teti.

Item gualivar le stantie terene.

Item cavar e lavorar le prede da far li turioni et li hornamenti a la Zenta zoe tondoni.

Item murare lo corador sula centa.

[1] Val di Non.

[2] Terlago, paese nella val di Sarca, circa 5 ore distante da Trento.

Item meter in opera le prede lavorate in lo uso (uscio) dela chamera e salixadura (selciato) avanti la caneva et lo salexa dela loza e la porta del castel vecchio al palazo e balchonade e finistron del turion e chamin dela libraria.

Taiaprede.

prima tegnia continuamente maestri n°...

prima fazia la scala granda cum li hornamenti et lo sgiego (scala a chiocciola) osia scala de la libraria fino soto lo teto.

Item uno pozol et uno uso e doi finestroni al coridor e laste.

Item una bela porta al turion a intrar in castel vecchio.

Item una bela porta dal castel vecchio al novo.

Item porte 2 alo zardino.

Item uno fenestron ala loza ela salexadura dela loza et colonele e parapeti ala loza.

Item uno uso dala loza ala porta del aquila.

Item li testoni e arme a la loza.

Item una arma dal aquila ala coxina.

Item uno chamin ala libraria.

Item uno balchon verso la zenta ala libraria.

Item li finistroni e balchoni al turion de sora.

Item lo salexa avanti la chaneva granda.

Item conzar le gorne e li canali pasia laqua in la foxa (fossa). laste del Coridor.

Item la fontana.

Mudroni e finestre ali necesari e laste.

Refar e remiter le prede rote che sono in opera.

M^i de stuco e salexati de ferentiadi (differenziati, differenti).

Compier la giesia de stuco.

Conzar lo volto dela stua dela famea (famiglia) cum stuco.

Salexar la sala granda salite camere de ogni sorte de ferentiadi.

Salexar soto li usi.

Depentori.

Compir le fazade et quelo savera a far in zeschaduno logo et quanti se ha a tenir.

Tislari, marangoni, intaiadori al nostro... de prima far 4 stue cum li hornamenti e sufitati.

Item lo sofita dela sala granda.

Item al salon del turion et ale altre salete e libraria e camere deferentiadi.

Item li banchi e pancane necessarie.

Item a far mercha de li soi lavoreri.

Item notar le soi opere.

Item balconi, ussi, telare ale spere.

Item la stua da bagnio.

---

far distintion de li legnami se li sono tuti preparati.

Item qui (chi) havera a far li mercati (?) li lavoriano juxta li merchati et quelo che li meritarano de tempo in tempo.

Seradurara m^{ri} de spere.

Arme dele spere.

ochi da spere.

feramenti da usi balchoni forneli.

variadj.

piombo.

colori de varie sorte.

Gualivar lo zardino.

Netezar le stantie terene.

Cavadori de prede da murar.

Cavadori de tovi.

Arsunar lo sabion.

pari (manca la cifra) de boi achanzar (a cambiare).

Dinari da pagar e poi dinarj.

Qui havera areferir in logo del inzignier.

Quelo savera a dar ala maistranza.

Qui (chi) de esser sopra tuti a comandar.

Dove se ha e cum qui a far li merchadj.

Qui havera a sopraveder che la maistranza lavoria ben.

Robe.

Chalzina bene 500; sabion bene, prede de murar bene, tovi bene 150 fero L.... per fare feriade chiavi ed a dar al uxir per li feramenti de usi finestre forneli chiodi de varie sorte.

Deputar a zeschaduno dela fabrica quelo habieno afar zeschaduno da epsi et in que zorno e dove se habieno a conferir insema et a qui habieno a obedir non stando tuti uniti.

Reservata est una copia hic per me Thomas... [1]

VI Fascicolo.

(Della stessa mano come il precedente).

(1530. Dec. 16).

Memoria quelo sa a far per la fabrica di nostro Signor R^{mo} adi 16 xbro 1530.

---

p° descriver tute le robe de sorte in sorte e gualita de zeschaduna come achadera.

Chalzina far preparar li chaldari.

Quareli far..... cum firnexio (vernice).

Tovi farli cavar.

prede da murar farle cavar et arsunar ala fersena (Fersina).

prede da lavorar e farle cavar.

Sabion farlo arsunar.

fero de varie sorte e bone per li lavori minuti piombo, forneli cum li for^{ti} (foretti?) | spore (?) cum li for^{ti}.

chanali de rame.

Colori de varie sorti e stuco.

Legniami et far la discritione de quelo mancha.

Item se faza una discritione de le stue e sorte de esse.

Item deli somaxi de sale salete chamere.

Item deli stuchi come debeno esser fati in saleta (?).

Item deli somaxi dele sale salete chamere come debeno esser deferentiade e la forma de essi.

Item lo salixa (selciato) dela giesia e la salita delo ausloden como de ser fato.

Item designiar li destra et dove deno esser fati e guarniti et la forma.

Item sia fato merchato cum tislari a far le stue e sufitati a suficientia in viruc (?) sia fato in quantita.

Item cum depentori.

Item cum li seradurari.

Item cum li marangon per li uxi e balconi.

Item cum li murari de chaminj de sora.

Item se faza li merchadi dele robe oltrascrite et qui li habia a far.

[1] Scritta da un'altra mano, ottava, H.

Item sia deputà uno zorno che li soprastanti o li ofitialy siano in sema adeliberar li denari savera a dar ala maestranza e quelo sara (si avrà) da far per la fabrica.

Item sia deputa uno che solicita che le robe siano condute ét miter..... atinir conto cum quelo stara fermo.

Item sia deputa uno stia continuamente sula fabrica asolicitar le opere de ogni sorte sara mexi nlavorar et tinirne conto e sopraveder quelo che fara la maestranza sopra..... e de zorno in zorno tinir conto cum partecipation del baron et che ogni otto zorni de farne fede sotoscrita del baron azoche se possiano pagar.

Item chel baron posia imprestar denar al ssto azoche di otto zorni in oto zorni possia pagar li operari e poy fato la boleta farli boni.

Item sia prepara paro 8 de boj de la careta cum li soy bovari et sia deputa uno sopra che li fazan lavorar etinir conto deli lor salari et spexe andara a tenir li due boy et careta e del tuto tenir conto insema cum lo baron particularmente.

Item de tute le robe se comprarano che colui. stara fermo de tenir conto cum participation del baron e lo dito baron de far una partita ali libri.

Item che lo baron insema cum lo ssto deputato debia solicitar se habia a far li merchadi dele sste robe.

Item che tuto quelo aparera habia a far li soprastanti uno via dalaltro ben cum participation deli altri sia distinto azoche se per defeto alquno de lor la fabrica ne patissca dano che tale sia imputa.

Item se fazia bona provissione de denari per che se spendera molto piu de quelo se credono perli tempi strani.

Item per caxon de li tempi strani se faria provisione che sel achadexi. ala maistranza biava et vino di servirgene per lo pretio honesto occorrente.

Item sia deputa una perxona che ogni setimana discoria li lavoreri fati per la maistranza che ha li lavorerj sopra de se e farne fede a queluj come te sege dia dinari azoche si sapia che denari de darge.

Item sia chiarito in que zorni et quanto alquno de Nuj soprastanti insema cum lo baron et quelui stara fermo ala fabrica ad veder come sta la fabrica et la necessita di epsa.

Item che de tute le spexe e denari se tora dal R.do m° tomaxo e sborsara lo baron se habia a far le bolete per Zuan Anton° e tenirne conto perlo baron come se ha fato sina qua.

Item chel baron habia arezever (ricevere) lo fero e consignarlo al ferar e tinirne conto del tuto azoche se vedia indove va lo fero et tenir conto delintrada et exito a lo Libro duna partita.

Item che li soprastanti cum conseio (consiglio) dela signoria del Cap.° discoria la fabrica et determina come se li avera a fare li sufitati salexati e depenture.

Item sel se abbia afar la fontana perche le de honoranza molto a vista del palazo.

Reservata est una copia hic per me thomas ff.

H. SEMPER.

(Continua).

Documenti

per la storia dell'arte in Bologna.

I. COSTRUTTORI E PITTORI DI VETRATE A BOLOGNA.

Poichè la pittura sul vetro attende ancora da noi il suo storiografo, benchè sia rappresentata da numerosi e ricchi esemplari, crediamo utile raccogliere alcune notizie su costruttori e compositori di vetrate in Bologna nel sec. XV e nel principio del XVI. In questa città, dove dipinsero sul vetro artisti, quali Jacopo da Ulma, Francesco Cossa e il Francia, e dove si conservano in buon numero nelle chiese vetri dipinti da artisti del Rinascimento, i pittori che si applicarono a questo ramo furono numerosi.

Ci limiteremo a ricordare nomi e notizie che vi si riferiscono, trovati nelle nostre ricerche principalmente nell'Archivio di Stato di Bologna.

I libri di spese del convento di S. Michele in Bosco hanno alcune partite per maestro GHERARDINO DALLE FINESTRE, che nel 1454 costrusse e dipinse le vetrate della chiesa, andate perdute all'epoca della ricostruzione parziale dell'edifizio. Per lo stesso convento decorarono vetrate, nella seconda metà del Quattrocento, un m.° CESARE, che dipinse su una finestra dell'abside la testa del Salvatore, ALBERTO e GASPARO DA MODENA e GIACOMO D'ANTONIO (Demaniale-Olivetani di S. Michele in Bosco. — Libri della fabbrica 1437-1500).

È notevole un atto del 22 agosto 1451, dell'Archivio notarile, che si riferisce al nominato m.° GHERARDINO. Con quell'istrumento l'artista si obbliga a costrurre in S. Petronio, nella cappella di Santa Brigida, *pulcherrimam et ornatissimam finestram vitream*, secondo il disegno ch' egli aveva già ese-

guito: a lavoro finito egli avrebbe avuto cinquanta ducati. (Rog. di Bartolomeo Cesare Panzacchi, Fil. 16, 86).

Altra volta, parlando in questo stesso periodico della costruzione della chiesa della Madonna di Galliera, ricordammo altri pittori di vetrate: [1] Giacomo di Antonio Cabrini (probabilmente lo stesso che lavorò in S. Michele in Bosco) nel 1489 dipingeva molte vetrate per quella chiesa, rappresentandovi le figure di S. Girolamo, San Giovanni Evangelista, la Resurrezione, San Petronio, San Domenico, San Benedetto, San Giovanni Battista, l'Annunziata e S. Francesco, pel prezzo le prime otto di L. 348.1.3, e l'ultima L. 67.2.4; e m.° Domenico, che forse lo aiutò nel lavoro.

Nei primi anni del secolo xvi trovammo ricordati nei documenti un m.° Matteo, che lavorava in S. Martino, Grisante, che compose vetrate a istorie pel convento della Trinità, e Pietro, che lavorava nello stesso convento dopo la metà del secolo.

Finiamo questo cenno riportando il contratto del 9 sett. 1475 tra i frati di S. Salvatore in Bologna e il pittore Raffaele Frizzi, per la decorazione di alcune vetrate, e che non manca d' interesse pei dati tecnici che contiene:

« Sia noto e manifesto a qualunque legera questa scritta como nui frati di Sam Salvadore questo di 9 de Setembre 1475 havemo dato a fare due fenestre che sono in testa de la tribuna de la nostra ghiesia et uno ochijo ad Antonio di Raphaele da le fenestre cum li infrascritti patti et prexij. Zoe

« Chel ditto Antonio deba fare ditte fenestre tute de Vedro da muran e quello li andasse de chotto in figure ouero frexo deba fare per L. quatro el piede. Le quale figurê e frexi deba fare secundo el segno che nuj li daremo belle ad arbitrio de bono homo. E quello che non andasse de chotto Zoe li ochij deba fare a quadritti de chotto tochatti dariento per soldi undexe de bolognini el piede missi in opera et posto suo ala fenestra. Ne le quale fenestre promette di lavorare insino a tanto che serano livre non lavorando in altro lavoriero chel nostro. E del detto *frexio* se promette de fare termino uno anno zoe Sam Michele a uno anno. E nuj li dovemo fare dare el vedro da muran lì a muran overo a Venexia per ducati undexe el centonaro e farlo condure in nostro nome. E se alcuna cosa havanzaremo de gabelle overo vetura lui deba schontare e farzelo bono in sopraditto prexio como se fusse conduto in suo nome. Et in fede di ziò Jo fra Raphaele a instantia de le sopraditte parte ho fatto questa scritta a la quale se sottoscriverano de sua propria mano ».

(Seguono le sottoscrizioni, tra cui quella del pittore).

(Arch.° di Stato di Bologna. — Demaniale. — Canonici di S. Salvatore $\frac{230}{2677}$ « convenzioni, licenze, disegni, ecc. »).

Di questo lavoro come dei precedenti non sapremmo dire la fine. Andaron probabilmente rovinati all' epoca delle successive ricostruzioni delle chiese in cui eran custoditi.

[1] Anno VI (1893), fasc. 1°.

II. Un affresco del Francia.

È nota agli studiosi dell'arte bolognese la pittura murale attribuita al Francia e alla sua scuola, che si osserva in una cella vicina alla sala del Consiglio Provinciale, nel palazzo pubblico di Bologna. Porta la data 1505 e rappresenta in basso il panorama di Bologna, pieno di torri e palazzi merlati, e in alto la B. V. col Bambino. Benchè troppe volte restaurato e coperto di vernici, il dipinto è interessante sopratutto per la riproduzione accurata di edifici, in seguito demoliti, che vi si osserva. Il documento che abbiamo rinvenuto e che pubblichiamo ascrive definitivamente al Francia il dipinto, eseguito per voto, durante disastrosi terremoti.

« Mccccccv. Januarius et Februarius.

Re.

Dominus Hieronymus de Sancto Petro Eques ac Ju. u. doctor Vexilifer

Dominus Bartholomeus de Bologninis Doctor

Dominus Tydeus de Mezovillanis

P.

Dominus Andalo de Bentivolijs Comes

Dominus Troylus de Ursis

Stie.

Dominus Achylles de Confortis

Dominus Andreas de Lilijs

Pro.

Dominus Galeaz de Marsilijs

Dominus Lactantius de Panzachijs. Notarius.

Ut hij iusti college Virginis matris iustissimum unigenitum pientissime collerent. Eorum imagines in urbis tutelam publico sumptu. In triclinio Francia pingente posuerunt ».

(Archivio di Stato di Bologna. — Comunale. — Provvigioni scritte negli ultimi fogli di un codice di statuti di Bologna dal 1430 in avanti, cui seguono delle copie dei privilegi dello studio).

III. Una « provvisione » del Reggimento di Bologna sul lavoro dei muratori.

Il documento che riportiamo non è senza interesse per la storia dell'arte murariá nel principio del xvi secolo, oggi in cui si cerca di conoscere un po' da vicino i rapporti che regolavano tra di loro gli architetti, gli operai e i costruttori per conoscere l'importanza che ad ogni classe spettava.

1532.

« Provisione sopra le manifature de lavorieri de muradori et altri simili et quanto si debbiano pagare prede, cuppi, gesso, calcine et simile ».

— Essendosi da molti mesi in qua per le Triste condittionj de Tempi tollerato dalli Signori Reggimenti di questa Città che molte opre manuali et prezzi di diverse robbe si sono alterate, et accresciute da quello che era il consueto et ordinario suo. Et hora vedendosi le cose alargate per la dio gratia in asai miglior stagione et forma di modo, che honesto e a ridure anchora li detti prezzi à quello conveniente segno, che vi sia l' honesto guadagno de l'operario, et venditore et ancho che chi na di bisogno le possi havere senza eccessiva iattura, come si e oportunamente pensato, et havuto condegno riguardo: Impero si sono per lor Signorie limitati statuiti ed ordinati à le infrascritte robbe et opre li prezzi, che qui di sotto si dirano. Et così per parte dello Ill. S.or Governatore della città di Bologna di volunta et consentimento delli Mag.ci et possenti Sig.ri Antianj Consoli et Conf.ri di giustitia del popolo et commune della Città di Bologna, et eziandio delli Mag.ci S.ri Quaranta Reformatori del Stato della liberta della detta Città. Si commanda à tutti et qualunque persona che fara mestieri compreso nella presente grida, che da mo inanzi debbano osservare quanto in essa e ordinato, non debbano dare ne vendere le dette robbe, ne opere o maestranze a più prezzo di quello si dira, che e questo cio è:

Il muro di oncie xviij per pertica stabilito L. 4.10.0
Il muro di oncie xiij » 3.10.0
Il muro di oncie viiij » 2.10.0
Il muro di oncie iiij » 1.15.0
Il muro di oncie ij, come di sopra » 1.5.0
Le salegate a Terreno con una salegata matta di sotto la pertica » 1.15.0
La salegata su lo Terreno semplice » 1.5.0
La salegata a Tassello » 1.5.0.
Le volte su la Terra stabilite » 4.10.0
Le volte a lunette a crusiere et a botte in su l'armadura stabilite L. 7.0.0.
Le stabiliture discalcinate smaltate et imbiancate » 1.0.0
Le stabiliture delle muraglie » 0.10.0
L'opera delli buoni maestri al tempo della estate con le spese » 0.8.0
Lo inverno » 0.6.0
L'opra di detti maestri la estade per sue spese » 0.11.0
Lo inverno » 0.9.0
L'opera de Manoali la estade con le spese » 0.4.0
Lo inverno » 0.3.0
L'opera de manoali la estade a sue spese » 0.7.0
Il verno intendendo l'estade dal principio di Aprile fin per tutto il mese di Ottobre » 0.5.0
Cavamento delle Tuade portando la Terra a le mura per pertiche » 12.0.0
La calcina in Bologna non si possa da ogni Tempo vendere la corba più di » 0.10.0
Il gesso in Bologna la corba non più » 0.3.6
Et alle fornase non più » 0.2.6
Li Asinari per il conto di Sabbia sino alla piazza » 1.0.0
Et più avanti » 1.4.0
Li pozzari a cavar fondamenti a ragione de piedi lunghi pie tri et cavo uno » 0.3.0
Per pie di pozzi cavati et murati di preda in cortello » 0.6.0
Le prede commune condutte a Bologna il migliaro » 5.15.0
Le prede larghe da salegare » 6.5.0
Le Tavelle da coverto » 7.15.0
Le Tavelle da salegare » 6.5.0
Li quadri da Tassellare » 6.5.0
Le prede grosse » 12.0.0
Li cuppi communj » 7.15.0
Cuppi grandi l'uno » 0.2.0
Bittoni da pozzo il migliaro » 6.10.0
Le prede communj di fora in contado » 4.10.0
Li Cuppi » 6.0.0

Sotto pena alli Maestri muradori di lir x. ali Calcinari, Gessaroli, Asinari, Pozzari et Manuali di soldi xx per qualunque volta contrafaranno, et alli fornasari di soldi quaranta per ogni migliaro di lavoriero, che venderanno di più della limitatione predetta, da applicarsi la meta allo Accusatore et lo resto alla Camera di Bologna ».

(Archivio di Stato di Bologna. — Pontificio. — Provvisioni, V (1529-1535), c. 79, r. e seg.).

Francesco Malaguzzi Valeri.

RECENSIONI

La peinture en Europe. Florence, par GEORGES LA FENESTRE, membre de l'Institut conservateur des peintures au Musée national du Louvre, e EUGÈNE RICHTENBERGER, Ouvrage orné de cent reproduction photographiques. — Paris, Ancienne Maison Quantin, 7 Rue Saint-Benoît.

Mentre il primo volume di questa raccolta era dedicato al Louvre, il secondo è intitolato *Florence,* e si occupa quindi delle opere d'arte di quella città. È un bello e maneggevole volume in-8 di 380 pagine con non meno di cento riproduzioni grafiche intercalate nel testo, alle quali servirono da esemplare altrettante fotografie eseguite col processo isocromatico dalla nota ditta fratelli Alinari di Firenze.

Il volume stesso poi si divide in tre parti, la prima concernente le Gallerie regie Uffizi, Pitti, e dell'Accademia di Belle Arti, la seconda gli edifici religiosi e delle opere pie: chiese, conventi, spedali, ecc., la terza gli edifici pubblici e le Gallerie private.

Nel suo complesso è riescito una eccellente guida artistica particolareggiata per quanti o si dispongono ad un soggiorno nella città dei fiori, o desiderano richiamare alla memoria le grate impressioni che vi hanno provato per quanto concerne il campo della pittura. Così pure vi potranno spesso attingere utilmente i cultori della storia della pittura, da che gli autori alla descrizione dei singoli capi non mancarono di aggiungere quelle notizie più rilevanti che diedero intorno ai medesimi i principali scrittori antichi e moderni. E in vero il copioso indice bibliografico esposto a capo del libro ben dimostra che seppero tener conto delle fonti più autorevoli a beneficio del loro lavoro. Vollero invece a bello studio astenersi affatto da giudizi loro propri, mantenendo quindi una posizione neutrale di fronte alle divergenze dei critici, pure da essi citati nei casi più emergenti.

Non ultima attrattiva è quella della serie delle tavole illustranti il testo. Nella scelta delle medesime, fatta eccezione di pochissimi esempi, gli autori mostrarono un gusto lodevole, sapendo congiungere i riguardi dovuti all'importanza delle opere con quello della condizione loro più propizia per fornire delle tavole chiare e distinte.

Queste poi per rispetto a perfezione tecnica sono giunte a un punto da non lasciar quasi nulla a desiderare. Il loro processo, dalla ditta Boussod, Valadon e Cie, che se ne incaricò, viene qualificato come quello della *typogravure,* e ci sembra consistere in un genere di riproduzione analogo a quello della zincotipia, ma finissima, e atta a rendere le più delicate gradazioni di chiaro e di scuro, quali vengono fornite d'altronde a meraviglia dagli esemplari isocromatici degli espertissimi fotografi fiorentini.

Così ci è dato rallegrarci sinceramente degli splendidi risultati ottenuti in un'opera, pel compimento della quale si sono data la mano fraternamente dei valenti artefici italiani e francesi. E valga il vero, dal confronto di questo secondo volume della raccolta col primo si potrà agevolmente costatare un sensibile progresso nella nitidezza delle riproduzioni, per quanto il primo già fosse stato trovato soddisfacente.

Qualche appunto, come abbiamo accennato, vi sarebbe forse da fare rispetto alla scelta dei soggetti. Fra altro si sarebbe potuto risparmiare la riproduzione di un'opera sgraziata qual'è certa tavola di Galleria degli Uffizi, una Madonna in trono con quattro santi ai lati, venuta a galla pochi anni or sono e attribuita ignominiosamente al maestro di Leonardo, Andrea del Verrocchio (pag. 28), mentre il Verrocchio, per verità più scultore che pittore, era sufficientemente rappresentato nella tavola ri-

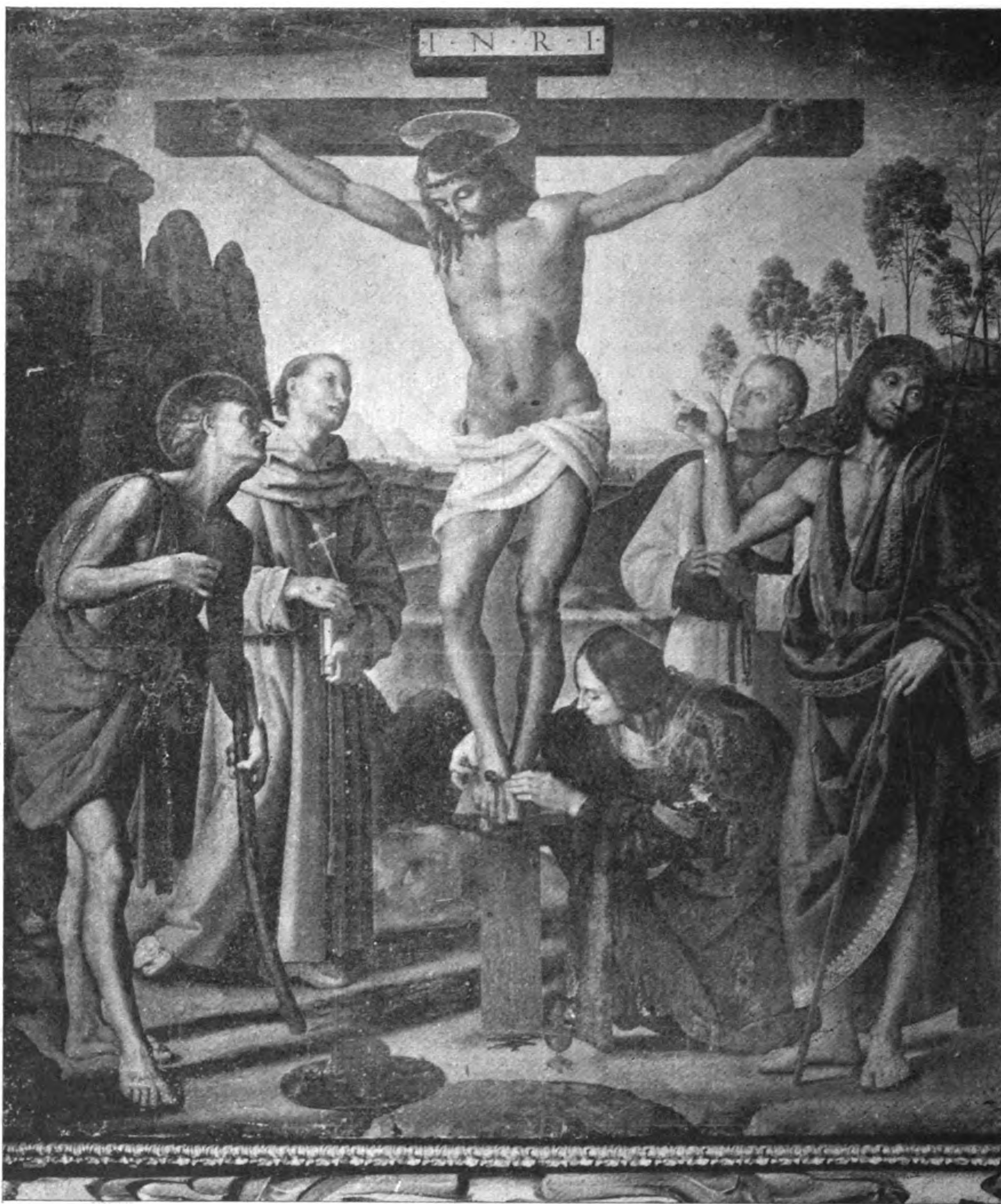


Fig. 1ª - LA CROCIFISSIONE, DI PIETRO PERUGINO

(Nella Chiesa della Calza in Firenze. Da una fotografia dei Fratelli Alinari)

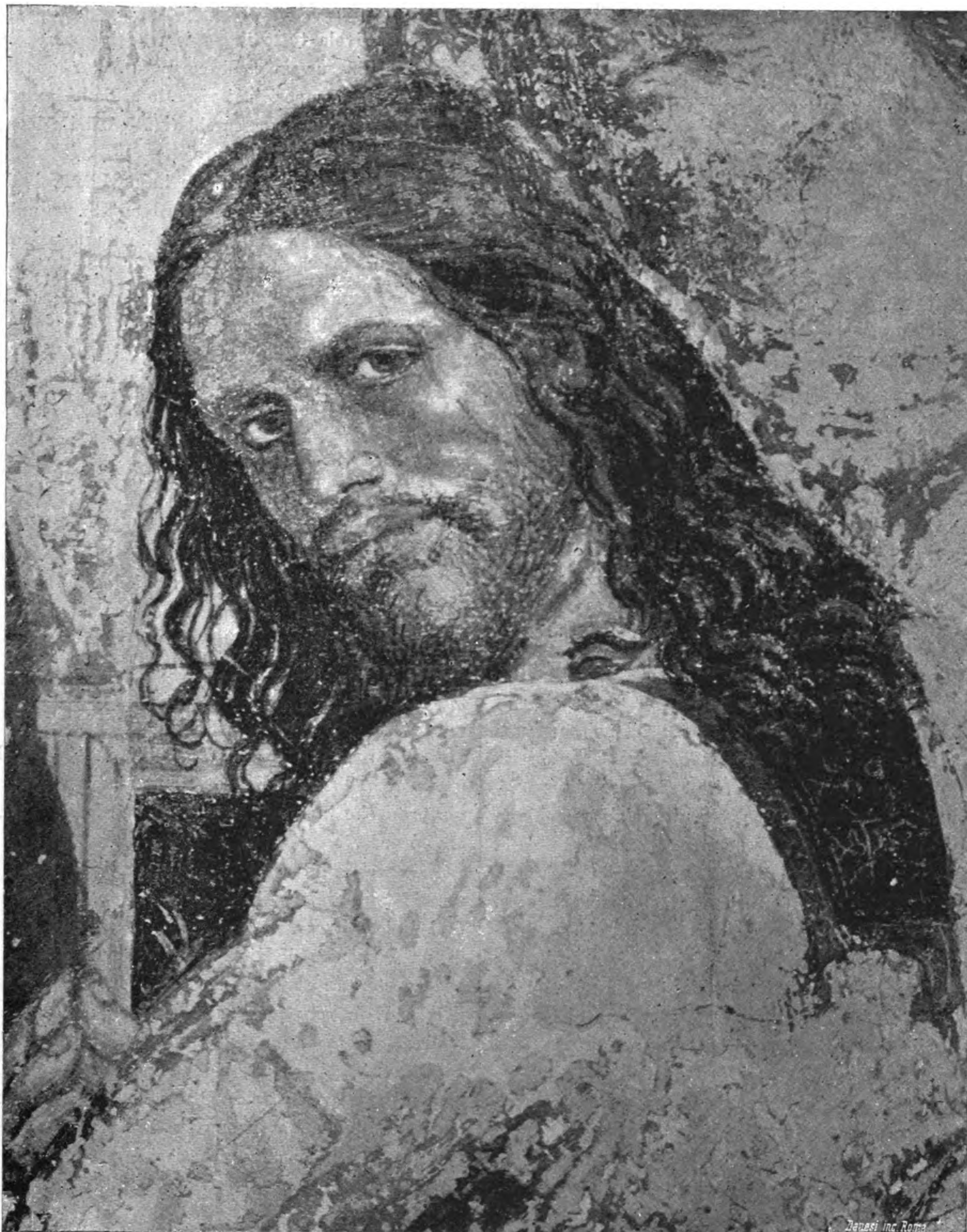


Fig. 2ª - TESTA DI GIUDA NEL CENACOLO, DEL SODOMA

(A Montoliveto presso Firenze. Da una fotografia dei Fratelli Alinari)

ferentesi al noto suo « Battesimo » della Galleria dell'Accademia.

Così pure era superfluo di far figurare Giovanni Bellini in un'opera ambigua qual'è quella della prima sala veneta (malamente ritocca per di più) dov'è rappresentato N. S. morto, circondato e pianto da' suoi fidi. Ben altra e caratteristica opera di lui è quella invece che vedesi riprodotta sotto il n. 631 coll'antica attribuzione a Marco Basaiti, raffigurante un'*Allegoria religiosa*, ossia una così detta Sacra conversazione. E ad onore del vero è al giudizio del nostro defunto senatore Morelli che si deve la rivendicazione di codesta opera insigne al grande caposcuola Giambellino, giudizio ormai sanzionato non meno di parecchi altri nella stessa Galleria e altrove, dove furono recentemente ammesse alcune correzioni nella classificazione delle opere d'arte. Fra queste va notata pure quella già da parecchi anni accolta unanimemente dal pubblico intelligente, per cui si restituisce finalmente alla gioventù del meraviglioso Correggio lo squisito quadretto n. 1002 (Madonna col Bambino messa in mezzo da due angeli) dai nostri autori, ancora registrato sotto il nome di Tiziano, per quanto dubitativamente. [1]

Si sarebbe fatto a meno volentieri parimenti della riproduzione di un trittico del noioso e mediocre Neri di Bicci, pag. 175, appartenente alla Galleria dell'Accademia, pittore in vero più mestierante che artista, non che di un'altra ambigua pala, qual'è quella spettante ad un altare della chiesa di Santo Spirito (la SS. Trinità adorata da due santi, pag. 206) e forse di alcune altre cose. Soggetti degni da sostituire non ne sarebbero mancati. Citiamo, p. e., fra i quadri di chiesa il mirabile tavolone del Perugino sull'altar maggiore della chiesa della Calza (fig. 1ª), meglio atto forse a darci entro ristretto spazio un'idea adeguata della maniera più sentita e più forte dell'autore, di quello che sia il suo grande affresco di Santa Maria Maddalena de' Pazzi; fra gli affreschi quello da parecchi anni scoperto nell'interno di Montoliveto (ex-convento) fuori porta San Frediano, frammento di un Cenacolo del Sodoma (fig. 2ª).

E in proposito gioverebbe rammentare che Firenze fra altro è la vera città dei Cenacoli, a cominciare da quello giottesco del convento di Santa Croce, per finire con quello dove il magico Andrea del Sarto rivela tutto il magistero della sua tavolozza e della sua arte di comporre. Per quanto vaste sì fatte composizioni rispetto ai limiti imposti al formato del libro, non sarebbe stato difficile darne qualche attraente particolare.

Fra i quadri delle Gallerie infine Leonardo da Vinci avrebbe potuto essere rappresentato con un'opera ben più autentica di quella dell'Annunciazione, la quale in ultima analisi non vorrà essere riconosciuta se non per un prodotto della scuola, ossia della bottega del Verrocchio. Quest'altra opera è quella della tavola, appena abbozzata, dell'Adorazione de' Magi. Refrattaria finora alla riproduzione mediante la fotografia in grazia dell'intonazione torbida e giallastra, le difficoltà furono felicemente superate dalla ditta Alinari coll'aiuto del processo isocromatico (fig. 3ª).

In onta a simili limitate riserve, tuttavia il volume si presenta attraentissimo, e nello sfogliarne le pagine uno vede sfilarsi davanti una infinità di belli e memorabili monumenti della pittura. Vi primeggia l'italiana, e s'intende; ma non mancano poi un certo numero di notevoli capi dell'arte straniera. Fra questi gli scrittori vollero rivendicare alla Francia, e a quanto si vede a buon dritto, il loro quattrocentista Nicola Froment d'Avignone, il quale dovrebbe quindi trovarsi nella sala francese piuttosto che in mezzo agli autori tedeschi dove ora si vede.

Di speciale interesse fra le cose meno note degli antichi fiorentini è l'imagine di Dante, quale vedesi dipinta a canto ad una delle porte del Duomo da un Domenico di Michelino, contemporaneo o di poco posteriore al Frate Angelico, di cui assunse il fare. E in vero questa composizione, nella quale il divino poeta se ne sta in mezzo alla sua città natale e a' suoi tre regni de' trapassati ch'egli indica colla mano destra, mentre nella sinistra tiene aperto il libro della Commedia, fornirebbe un soggetto assai acconcio ad un frontispizio per una eventuale nuova edizione della sua opera.

G. F.

Eduard Flechsig. **Die Decoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI, Jahrhunderts.** Erster Fheil. Dresden, 1894, in-8, di 96 pagine.

L'autore si è preso per tema della sua dissertazione inaugurale di ricercare e di riunire, traendone poi le rispettive conclusioni, tutte le notizie che

[1] In questo periodico già fu delicatamente riprodotto in zincotipia da una fotografia dei Fratelli Alinari, a pag. 65 del IV vol. (a. 1891) a proposito di una recensione del 2° vol. dell'opera del senatore Giov. Morelli intorno ai *Maestri italiani*.



Fig. 3ª - LA BEATA VERGINE COL BAMBINO NELL'ADORAZIONE DE' MAGI, DI LEONARDO DA VINCI

(Nella Galleria degli Uffizi. Da una fotografia dei Fratelli Alinari)

specialmente da' carteggi di agenti, ambasciadori ed altri, ma anche dalle opere storiche e da appositi scritti possono raccogliersi circa l'origine e lo sviluppo della scena teatrale in Italia fin allo scorcio del Cinquecento. Dopo qualche pagina d'introduzione sulla scena delle sacre rappresentazioni, e sul risorgimento del dramma classico dovuto a Pomponio Leto ed a Ercole I di Ferrara, l'autore, nel primo capitolo della sua memoria, ci mostra nella sua evoluzione storica, e con riguardo speciale al suo addobbamento artistico, la scena su cui alle corti di Ferrara, Mantova, Milano, Urbino e a Roma furono rappresentati i drammi di Terenzio, Plauto, Seneca, come pure quelli composti da autori moderni dietro loro modello. Sul principio non era l'aspetto d'una scena magnificamente apparecchiata coll'aiuto dell'architettura e della pittura che attraeva anzitutto là curiosità degli spettatori, ma erano specialmente gli intermezzi rappresentati negli intervalli dei singoli atti, che spesso diventavano la cosa principale, e che consistevano in raffigurazioni allegoriche o mitologiche, accompagnate da canti o da musica istrumentale; in danze dette « Moresche », èseguite nella maniera degli odierni balli di amorini, guerrieri, satiri, ninfe, ecc., fantasticamente addobbati. L'apparato scenico in principio rammentava ancora in molti rispetti quello usato nelle sacre rappresentazioni del medio evo, e la parte delle arti figurative nel suo adornamento era minima. Fu la rappresentazione della *Cassaria* dell'Ariosto nel carnevale 1508 a Ferrara che, giudicando dalla descrizione fattane da Bern. Prospero alla marchesa Isabella d'Este-Gonzaga, per primo metteva innanzi agli occhi degli spettatori l'immagine della scena moderna, ideata, secondo lo stesso testimonio, dal pittore Peregrino da San Daniele, che dal 1508 al 1518 si trova impiegato in qualità di decoratore alla corte estense. Peccato che le fonti storiche ci lascino nel buio circa lo sviluppo ulteriore della decorazione scenica a Ferrara, a cui presiedevano artisti del valore di Dosso Dossi.

Scarsissime sono finora le notizie sulla parte che le arti figurative ebbero nell'evoluzione del teatro a Mantova, e quindi non è possibile di abbozzarne la storia della decorazione teatrale. Ma dall'esse:e stati adoperati in essa artisti come il Mantegna e Giulio Romano, ci mostra in che alto grado doveva essere coltivata alla corte dei Gonzaga, tanto propensa a ogni manifestazione artistica. Era pure a Mantova che nel 1549 fu costruito il primo edifizio destinato alle rappresentazioni drammatiche. Meno ancora si sa di quest'ultime alla corte tanto fastosa di Lodovico il Moro. Ma se troviamo occupato Leonardo da Vinci all'invenzione dei congegni e dell'apparato scenico in generale per un dramma del Bellincioni, ciò basta a persuaderci della loro eccellenza meccanica e artistica. Sulle rappresentazi..ni sceniche a Urbino non possediamo finora notizie particolareggiate se non del breve spazio di nove anni (1504 al 1513), ma fra esse si trova la nota lettera del Castiglione al Conte Canossa sulla prima rappresentazione della *Calandria* del Bibbiena ai 6 di febbraio 1513, che ci dà ragguagli sulla decorazione della scena, più particolareggiati di ogni altra relazione sincrona. Da essa si impara che la scena figurava una città ideale, eseguita probabilmente da Girol. Genga, con tutti i mezzi della pittura, scultura, e anzitutto della prospettiva, per renderne quasi perfetta l'illusione.

A Roma, il risorgimento delle pubbliche rappresentazioni di drammi classici si connette coi nomi dell'umanista Sulpizio da Veroli e del cardinale Raffaello Riario. Sotto il pontificato di Innocenzo VIII, una tragedia di Seneca preceduta da un prologo di Sulpizio fu rappresentata prima pubblicamente sul Foro, e poi ripetuta innanzi al papa in Castel S. Angelo, e una seconda volta nel cortile del palazzo del cardinale. La scena pare essere stata costruita a guisa di quella usata nelle sacre rappresentazioni del medio evo. Non si sa nulla su essa negli apparati delle feste celebrate sotto Alessandro VI. In quelle invece che Giulio II apparecchiava nel 1510 in onore di Fr. Maria della Rovere e di Eleonora Gonzaga, la scena era già costruita e addobbata alla moderna, e ciò sappiamo da qualche ragguaglio delle scarse relazioni che ci sono pervenute. Ne possediamo all'incontro molte e ben particolareggiate sulle feste di questa sorta sotto il pontificato di Leone X, come — per non ricordarne che la più magnifica e suntuosa — quella celebrata ai 13 e 14 settembre 1513 in occasione del conferimento della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici sul Campidoglio, in un teatro costruito allo scopo da Messer Pier Possello, come lo nomina M. A. Altieri nella sua relazione, ma che secondo l'avviso del nostro autore era piuttosto quel Pietro Rossello fiorentino, che il Vasari dice amico di Michelangelo e sotto Giulio II occupato col Bramante nel Vaticano (III, 192, e VI, 150). Non è dunque ammissibile, secondo l'opinione del Flechsig, l'asserzione del Vasari che, cioè, Bald. Peruzzi sia stato l'inventore di tutto l'apparato

scenico, e non soltanto l'esecutore delle pitture con cui la scena era decorata. Però sappiamo che il Peruzzi eseguì simili apparati, e ne abbiamo, oltre le descrizioni del suo biografo, alcuni disegni nella raccolta degli Uffizi. Che anche Raffaello abbia progettato decorazioni di tal fatta si apprende da una lettera di Alf. Paolucci al duca Alfonso di Ferrara, in cui egli descrive la rappresentazione dei *Suppositi* dell'Ariosto fatta il 6 marzo 1519 al Vaticano. Ma disgraziatamente lo scrittore non parla se non generalmente dei pregi artistici della scena su cui era raffigurata la città di Ferrara, senza dirci in che essa si sia distinta da altre simili. Di una rappresentazione fatta nel 1531, all'occasione delle nozze di un Cesarini con una Colonna, abbiamo la relazione dell'ambasciadore mantovano, e trè disegni della scena, probabilmente dalla mano di Ant. da Sangallo il giovine, nella raccolta degli Uffizi. Al tempo di Paolo III poi, secondo quanto narra il Vasari (VI, 445), Aristotile da Sangallo ideò scene teatrali, il cui merito egli non si stanca di esaltare, per Ruberto Strozzi e pel cardinale Farnese. L'ultima manifestazione in questo genere, innanzi che il rigore della controrifoma mettesse fine al teatro, erano le rappresentazioni dell'Anguillara nel palazzo Colonna a SS. Apostoli, per cui Batt. Franco e Bart. Ammannati fornirono l'apparato scenico (Vas. VI, 583). Erano queste le prime per cui si riscoteva un prezzo d'entrata.

Nel seguente capitolo l'autore, sulla scorta del testo e dei disegni illustrativi della « Architettura » del Serlio, tratta del sistema dell'apparato della scena moderna e della sua relazione con quella delle sacre rappresentazioni del medio evo. Vantandosi il Serlio di essere scolaro del Peruzzi, l'autore suppone giustamente ch'egli abbia seguìto appunto in questo genere dell'applicazione delle arti figurative il suo maestro, che sul principio del Cinquecento ne era il rappresentante principale, e che perciò nella sua descrizione possediamo pure un ritratto fedele della maniera del Peruzzi. La differenza poi fra la scena moderna e quella medioevale consiste nell'aver quest'ultima cercato di conseguire il più alto grado di realtà, in che essa riuscì benissimo, giacchè facendosi le sue rappresentazioni sotto il cielo aperto, non fu ristretta dalle esigenze della località; mentre la scena moderna non vuol esser altro se non l'ambiente ideale pel dramma raffigurato. Essendo essa limitata nello spazio, l'artefice, anzitutto, per conseguire l'effetto voluto, deve ricorrere ai mezzi della prospettiva per soddisfare alle esigenze artistiche degli spettatori. Questa, quindi, diviene perciò quasi l'elemento principale della decorazione della scena moderna, la quale, come si desume da quanto or ora fu detto, è una creazione affatto nuova e particolare, indipendente dalla scena medioevale, e non una evoluzione di essa.

Nell'ultimo capitolo l'autore cerca di rispondere alla domanda: chi sia stato il creatore della moderna decorazione teatrale. Mette in dubbio la notizia del Prospero, secondo la quale il merito si darebbe al pittore Pellegrino, perchè su quanto conosciamo della sua attività e delle sue opere stesse non possiamo fondar l'opinione ch'egli fosse in special modo intendente di prospettiva. Inclina quindi di crederlo soltanto esecutore del progetto altrui, probabilmente d'uno degli architetti che lavoravano per la corte di Ferrara. Dubita pure che la recita della *Cassaria* nel 1508 sia stata la prima dove fu adoperata la scena moderna; anzi gli pare che questa a Roma debba essere esistita già prima, e domandandosi a quali degli artisti ivi occupati sul principio del Cinquecento si possa attribuirne l'invenzione, arriva ai nomi del Peruzzi, del Genga e del Bramante. Che il Peruzzi sia stato eccellente in lavori di tal fatta, ce lo racconta il Vasari, e lo stesso narra pure che il Genga nel 1509 da Roma fu chiamato a Urbino per far gli apparati per le recite sceniche all'occasione delle nozze del duca Fr. Maria. Avrà quindi, aggiunge il nostro autore, prima esercitato quell'arte a Roma. Ora, il Peruzzi e il Genga erano ambedue in relazione col Bramante, e da chi altro avrebbero essi potuto imparare l'arte nuova se non dal loro maestro, la cui universalità lo predestinava quasi a questa invenzione? Fu egli, del resto, il primo ad introdurre effetti di prospettiva nell'architettura (coro di S. Satiro, progetto pel tempietto di S. Pietro in Montorio), e sotto il suo nome, benchè soltanto proveniente dalla sua scuola, si ha una incisione in rame in cui l'autore ravvisa una decorazione scenica. Per quanto plausibile sia la supposizione del Flechsig, però dobbiamo osservare che raffigurazioni simili riferibili alla decorazione della scena drammatica, molto anteriori a quella da lui citata, esistono in parecchie tavole di pittori fiorentini dello scorcio del Quattrocento. Ne adduciamo per esempio il quadro del Botticelli nella collezione di Lord Ashburnham, raffigurante la morte di Lucrezia, che ci pare proprio essere l'imitazione, o piuttosto la riproduzione d'una scena d'un dramma (vedine la

copia in questo Archivio, anno VII, a pag. 164 e 165). Siccome il Botticelli in ogni modo deve averla dipinta innanzi al 1498 (anno della morte di Savonarola, di cui egli era uno dei più accaniti seguaci), anzi secondo ogni verosimiglianza già alcuni anni prima, bisogna trarne la conseguenza che al tempo dell'attività del Bramante a Roma questa nuova maniera di decorare la scena aveva già avuto la sua origine a Firenze. E ci ripromettiamo che il nostro autore stesso nella seconda parte del suo saggio, in cui si propone di trattar appunto dello svolgimento della decorazione scenica a Firenze, valendosi non solo delle testimonianze letterarie, ma facendo pure soggetto dei suoi studi i disegni rispettivi della raccolta degli Uffizi, arriverà allo stesso risultato. E ci sarà grato di leggere quanto prima questa seconda parte complementare del presente suo lavoro, imperocchè leggendo questo ci siamo convinti della scrupolosità e saldezza delle sue indagini, e dell'assiduità da lui adoperata per chiarire alquanto il soggetto in discorso, finora poco studiato.

C. DE FABRICZY.

Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine Kunsthistorische Studie von Dr. PAUL WEBER. Mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Textbildern. Stuttgart, Ebner u. Seubert, 1894. 152 pp. di 8° gr.

Lo scopo che il giovane autore si è prefisso nella presente dissertazione, era di dimostrare, seguendo ed indagando l'evoluzione di un singolo ciclo di raffigurazione, il nesso intimo che sussisteva durante tutto il medio evo fra le rappresentazioni drammatiche di soggetto sacro e l'arte ecclesiastica. Prendendo le mosse dall'investigazione iconografica sulla personificazione della Chiesa e della Sinagoga, che si trovano raffigurate così frequentemente nelle opere d'arte medioevali accanto al crocefisso, il nostro autore riuscì di stabilire una influenza decisiva dei cosiddetti misteri ossia rappresentazioni religiose sull'arte sacra del medio evo. I resultati da lui ottenuti sono tanto più pregevoli e meritano tanto maggior attenzione, perchè egli — eccettuato un saggio di Giulio Durand, pubblicato nel *Bulletin Monumental* dell'anno 1888, e che tratta dei monumenti figurati del medio evo, eseguiti dietro testi liturgici — nel campo su cui si avventurò nei suoi studi non aveva, o quasi, precursori.

Prima di entrare nell'argomento proprio, l'autore passa in rivista le rappresentazioni dei primi otto secoli dell'arte cristiana, che formano per così dire i primordi del ciclo in discorso. S'intende da sè, che per queste i monumenti italiani non solo sono di somma importanza, ma formano addirittura il fondamento. E perciò l'autore discute le raffigurazioni della Chiesa nel codice rossanese, nella Genesi della biblioteca imperiale di Vienna, spiega le due figure femminili sui mosaici di Santa Sabina e di Santa Pudenziana in Roma, tocca la questione delle Oranti, delle immagini della Chiesa nei cosiddetti « Exultet » (preghiera liturgica che fu cantata al sabato santo nella consacrazione del cero pasquale), parla del più antico ciclo tipologico nei mosaici del presbiterio di San Vitale in Ravenna, che forse potrebbe essere riguardato come il primo grado della raffigurazione della Chiesa e della Sinagoga, per stabilire la prima e più anteriore di siffatte raffigurazioni probabilmente già in una iniziale miniata del cosiddetto sacramentario di Drago proveniente da Metz (c. 850), ma certamente in parecchie tavole in avorio, scolpite in bassorilievo, del nono o decimo secolo, raffiguranti tutte la crocefissione. Fra questi avorî di cui l'autore ne enumera sedici, provenienti per la maggior parte dalla scuola artistica che in quell'epoca si era formata intorno alle due città di Metz e Tournai come sedi arcivescovili ed in generale centri di alta cultura, se ne trova anche uno nel Museo nazionale di Firenze (Coll. Carand, n. 32).

Ricercando ora l'origine di queste raffigurazioni della Chiesa e Sinagoga, il Weber riesce di stabilire come loro fondamento un dialogo in forma di disputa, che per secoli servì da preambolo o intermezzo favorito al grande ciclo della passione, una delle rappresentazioni più antiche e più frequenti nei misteri, ossia rappresentazioni drammatiche di carattere sacro nel medio evo. In questo dialogo la Chiesa, adducendo testimonianze dal vecchio Testamento, prova alla Sinagoga essere arrivato alla sua fine il predominio del giudaismo e della vecchia fede, prendere ora il suo posto essa stessa come promessa sposa di Gesù Cristo re dei re, sicchè la Sinagoga infine riconosce essere sè stessa abbandonata, priva di potenza e condannata colla forza dei suoi propri argomenti, e si sottomette alla Chiesa, che le spezza il vessillo e le benda gli occhi in segno della sua cecità e ostinazione. Consta ormai che già nel secolo nono si facevano, promosse già allora dalla Chiesa, rappre-

sentazioni sacre, che molto probabilmente traevano la loro origine dalle feste che i pagani erano costumati di celebrare in occasione della successione delle stagioni. Forse anche quei dialoghi fra la Chiesa e la Sinagoga erano una sostituzione per i canti in forma di disputa fra la primavera e l'inverno, con cui alla festa di pasqua si celebrava il risveglio delle forze creatrici della natura, e di cui si conoscono alcuni composti già nel secolo sesto. In ogni modo la Chiesa, per mettere fine a questi usi pagani, non poteva trovare come compenso di essi un tema più adatto, per essere rappresentato al tempo della pasqua di risurrezione, che il dialogo disputatorio fra la Chiesa e la Sinagoga, rappresentanti del cristianesimo e del giudaismo. Del dialogo in questione l'autore ha rintracciato undici diverse redazioni nei testi dei misteri drammatici tedeschi, francesi ed olandesi, provenienti dai secoli XII fino al XVI. S'intende che gli esemplari finora rinvenuti non sono che una piccolissima parte di tutti quelli che una volta hanno esistito. L'autore colla scorta e sul fondamento delle sopra mentovate rappresentazioni figurative della Chiesa e Sinagoga sulle tavole d'avorio dell'epoca carolingo-ottonica rende verosimile essere stato nella chiesa gallicana in uso il dialogo in forma di disputa fra il cristianesimo e il giudaismo già nella prima metà del secolo nono, ed essere stato dato l'impulso alla sua recitazione dal movimento antisemitico, che ebbe origine sotto gli auspicî dell'arcivescovo Agobardo di Lione (814-840). Alla prima introduzione di questo tema servì probabilmente da fondamento il trattato pseudo-agostiniano intitolato: *De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus*. Scrutando il nostro autore le relazioni accennate arriva a una distesa esposizione critica sulle origini del dramma religioso nel medio evo in generale. Basandosi sulla testimonianza dell'influenza del dramma, che si rintraccia in monumenti figurativi del secolo nono, egli fissa il limite più anteriore delle rappresentazioni drammatiche sacre alla metà del secolo nono, cioè d'un secolo incirca prima che si credesse finora. Ed è interessante che per mezzo d'una combinazione comparativa di svolgimenti di indole storica, letteraria, innologica e liturgica coi monumenti delle arti figurative si arrivi alla convinzione che il modo, la maniera di raffigurare la Chiesa e la Sinagoga nei secoli consecutivi del medio evo dal nono fino al decimosesto va precisamente d'accordo col movimento antisemitico. Col principio del secondo millennio incominciano in Francia e in Germania le persecuzioni degli ebrei, e da quest'epoca appunto la rappresentazione figurativa della Chiesa e Sinagoga pare non essersi più limitata alla regione dove originariamente era sorta, cioè (come si disse più sopra), alle diocesi di Metz e Tournai. Probabilmente erano i crociati che la recarono e diffusero per tutto l'occidente latino, e, cioè, per mezzo del dialogo drammatico a cui abbiamo accennato ripetutamente. Nell'Italia quest'ultimo, secondo ogni verosimiglianza, non arrivò se non al tempo di Innocenzo III, che primo fra i papi prese una posizione addirittura ostile contro il giudaismo, e nel Concilio lateranense dell'anno 1215 promulgò i regolamenti più severi contro i suoi seguaci per tutto l'occidente latino. Sarebbe molto interessante se per l'avvenire si potessero rinvenire anche redazioni italiane del dialogo fra la Chiesa e la Sinagoga. Che ne abbiano esistite, e che almeno nel secolo decimosecondo e terzo questo tema era già famigliare al dramma religioso italiano viene reso molto verosimile dalle rappresentazioni relative di Benedetto Antelami nel noto suo rilievo in San Giovanni di Parma, e da quelle di Niccolò e Giovanni Pisano sui pulpiti del Battistero di Pisa, del duomo di Siena e di Sant'Andrea di Pistoia.

Molta affinità col dialogo drammatico emanato dall'Altercazione pseudo-agostiniana mostra la rappresentazione drammatica dei profeti (*Profetenspiel*). Anch'essa trasse la sua origine da un sermone religioso, attribuito falsamente a Sant'Agostino ed intitolato: *Sermo beati Augustini contra Paganos Judaeos et Arianos de symbolo*. Composto prima dell'anno 600, questo sermone in molte diocesi di Francia fu adoperato nel medio evo come lezione nelle feste di Natale, bentosto fu trasmutato in forma drammatica e in questa forma influenzò essenzialmente l'evoluzione del dramma religioso del medio evo. Il dramma dei profeti derivato dal sermone pseudo-agostiniano, poi, esso pure pare che si sia propagato dal principio del secolo undecimo in pari tempo colle persecuzioni degli ebrei, e che abbia proseguito lo stesso scopo che l'Altercazione. Ed è rimarchevole che questo dramma dei profeti fosse introdotto in Italia nello stesso tempo che in Francia e in Germania, come preambolo o introduzione alla rappresentazione drammatica della passione di Gesù Cristo: giacchè ne possediamo due imitazioni in opere delle arti figurative, eseguite nella seconda metà del secolo undecimo: nel grande ciclo, cioè, degli affreschi di Sant'Angelo

in Formis, e nelle porte in bronzo di San Paolo fuori le mura a Roma. Senza dubbio per l'avvenire si rinverranno anche altri monumenti italiani del secolo undecimo recanti traccie del dramma dei profeti, poichè nel secolo seguente troviamo già raffigurato quest'ultimo nelle sculture dei portoni delle cattedrali di Cremona e di Ancona, in quelle del battistero di Parma, di San Marco a Venezia, di San Giorgio a Ferrara e via dicendo (come venne dimostrato da G. Durand nella sua memoria sopra ricordata). Coll'identificazione, ossia col ravvicinar del dramma dei profeti alle rappresentazioni figurative analoghe, il nostro autore rifiuta anche in modo decisivo e tagliente l'opinione prevalsa finora, secondo la quale l'origine del dramma religioso italiano venne fissata non prima della metà del secolo decimoterzo. D'ora innanzi a questo si dovrà concedere una età anteriore di non meno di due secoli! (Allo stesso risultato giunse, del resto, indipendentemente dal nostro autore, e per mezzo di argomenti diversi, anche il Creizenach nella sua *Storia del dramma*. Halle, 1893, vol. I, p. 299).

Per ritornare agli affreschi di Sant'Angelo in Formis, essi, per ora, ci recano il più antico monumento figurativo del dramma dei profeti: le persone di quest'ultimo si ritrovano fra le poche raffigurate sulle pareti di detta chiesa, che si sono conservate fino ai nostri giorni, e alcune delle iscrizioni sui nastri svolazzanti che i profeti tengono nelle mani corrispondono a enunciazioni che essi fanno nel dramma (la maggior parte delle iscrizioni in discorso sono del resto sciupate e perciò illeggibili). Ma non manca neppure nei nostri affreschi la rappresentazione figurativa del dramma della passione di Nostro Signore; e ciò il nostro autore deduce dal carattere della composizione delle scene relative affatto diverso da quello del resto delle pitture. Mentre, cioè, quest' ultime ripetono le composizioni usate nella cosiddetta Bibbia figurata dell'imperatore Ottone (tratte per la maggior parte dal libro modello di pittura del Monte Athos), le composizioni raffiguranti le scene dall'incarcerazione di Gesù fino all'andata delle tre sante donne al sepolcro del Salvatore differiscono affatto dai modelli testè indicati e recano invece tratti che non si spiegano altrimenti se non supponendo siansi copiate fedelmente dietro le relative scene della rappresentazione drammatica nel dramma sacro. E così in questa parte degli affreschi di Sant'Angelo in Formis possediamo la prima e più antica raffigurazione pittorica del dramma religioso della passione nel medio evo. Ma v'è di più: l'ultimo grande ciclo della storia biblica, creato dall'arte del Rinascimento, gli affreschi di Michelangelo sulla vôlta della cappella Sistina, sono quasi l'ultimo rampollo di quelli di Sant'Angelo in Formis, e perciò influenzati anch'essi dal dramma dei profeti e da quello religioso medioevale in generale. Dal primo dipendono le figure dei profeti e delle sibille, dal secondo la scelta delle scene bibliche. Giacchè, come l'autore dimostra in una serie di esempi relativi, la creazione del mondo, il peccato carnale, la storia di Noè sono appunto le prime scene principali nei cicli drammatici, nei quali, preceduto dal dramma dei profeti, viene rappresentato il vecchio Testamento. Ed è perciò che nel dramma sacro si deve cercar la chiave per spiegar la scelta, l'ordine consecutivo e la combinazione delle persone e scene raffigurate nella vôlta della Sistina.

Nella parte seguente del suo lavoro il Weber indaga minutamente e con grande sagacità e acutezza d'ingegno i diversi fili di congiunzione fra le opere relative delle arti figurative e le rappresentazioni drammatiche dell'Altercazione e del Sermone. Colla scorta di numerosi monumenti egli ci dà la prova che la raffigurazione della Chiesa e della Sinagoga nell'arte dipende affatto dalla propagazione e diffusione del dialogo dell'Altercazione. Così ci viene rivelata una azione reciproca di grande importanza e di vasta estensione fra il dramma e l'arte religiosa, azione finora appena intravveduta, che l'autore prosegue nella sua migrazione dalle rive della penisola scandinava e dell'Inghilterra fin sotto le vôlte del chiostro del duomo di Monreale. Ivi in uno dei capitelli delle colonne nell'angolo sud-est si ravvisano la Chiesa e la Sinagoga, raffigurate, secondo il prototipo usato, ai piedi del Crocifisso; nell'angolo sud-ovest invece si vede la Chiesa nell'atto di trasmettere un « Pedum rectum » a un re dalla barba lunga, mentre la Sinagoga le sta accanto colle mani legate, un profeta barbato lamentandosi alza le braccia, e due altri si vedono, poco distanti, discorrendo insieme. (Anche nella *Descrizione del Catajo fatta nel 1572 da G. Betussi,* ediz. 2ª del 1669, a pag. 54, si trovano rammentate nella « camera del Papa » due statue della Chiesa e della Sinagoga).

Per cagione della compitezza del tema iconografico l'autore estende le sue indagini anche sulle raffigurazioni d'indole puramente liturgica, che

hanno la loro ragione d'esistenza nella messa, nell'innologia, ecc., ma in pari tempo sono influenzate in modo più o meno spiccante dalle rappresentazioni drammatiche, e nella loro origine e divulgazione dipendono similmente dall'intensità e dalla estensione del movimento antisemitico. La classe più rimarchevole dei monumenti appartenenti a questa categoria è il tipo della cosiddetta « croce vivente » (croix vivante), che, finora appena osservato nonchè studiato, dal nostro autore per la prima volta viene rivelato, raccolto nei suoi diversi esemplari e rischiarato secondo i criteri dogmatici, liturgici, ecc. Come primo grado al tipo in questione si può considerare un affresco del secolo dodicesimo nel duomo di Aquileja, dove Gesù crocefisso è raffigurato in forma di un ceppo di vite. La rappresentazione più nota della « croce vivente » si trova in un quadro d'origine italiana nel Museo di Cluny a Parigi; la maggior parte di simili composizioni si deve alle mani di artisti oltramontani; ma l'autore ne addita pure parecchie che esistono ancora oggidì nell'Italia, o almeno provengono da lì. Fra i primi sono da annoverare i due affreschi nella prima cappella a sinistra in San Petronio di Bologna, la cui origine l'autore, per mezzo di una notizia in un manoscritto sincrono dalla mano di un monaco tedesco che viaggiò in Italia, è riuscito di fissare poco prima dell'anno 1439. Rappresentano essi uno la croce vivente colla Chiesa e Sinagoga a'suoi piedi, e l'altro l'albero della vita, a cui è attaccato Gesù crocefisso. (Fotografia dell'Emilia, n. 5012 e 5013). Vi è da annoverare anche il grande affresco del Garofalo nell'Ateneo di Ferrara, proveniente da Sant'Andrea (fot. Alinari, n. 10777), che reca la rappresentazione più compiuta e più minuta del tema in discorso, mentre entra nella categoria seconda la grande tavola della raccolta Weber a Hamburgo intitolata: « Il vecchio e il nuovo testamento » (v. *Arch. stor. dell'Arte*, IV, pag. 84), e che non è altro se non una riproduzione dell'affresco del Garofalo eseguita, con alterazioni insignificanti, nella bottega del maestro.

Dal breve sunto che precede, il benevolo lettore avrà potuto formarsi almeno una idea sulla ricchezza del soggetto trattato, ed avrà potuto scorgere che esso viene svolto su principî nuovi dell'indagine iconografica e che reca nuovi schiarimenti sulla relazione dell'artefice al tema propostogli a trattare dal clero o dalla Chiesa. Non solo lo storico dell'arte, ma anche chi si occupa di storia della cultura e di storia letteraria, e principalmente il teologo troverà nel lavoro presente una ricca mèsse ai suoi studi. Secondo quanto l'autore dice incidentalmente in un passo del suo saggio, egli ha l'intenzione di estendere le sue indagini sulle relazioni fra il dramma e le arti del disegno nell'epoca del Rinascimento italiano. Aspettiamo i resultati di questi suoi studi con impazienza e colla certa speranza, risvegliata dal presente suo scritto, che ci regalerà qualche cosa di non minor dottrina, erudizione, merito e pregio fondamentale di questo primo suo lavoro letterario.

C. de Fabriczy.

MISCELLANEA

La data certa della morte dello scultore Alfonso Cittadella da Lucca, detto volgarmente Alfonso Lombardi. — All'egregio autore dell'articolo riguardante *la data* della morte di Alfonso Lombardi, inserito fra i *Nuovi documenti* nel fascicolo settembre-ottobre 1894 dell'*Archivio Storico dell'arte,* pag. 368, non fu noto che intorno ad Alfonso già da assai anni *furono messe le cose al posto,* e fu tolto ogni dubbio circa al tempo della morte di lui, dichiarandone l'anno, il mese e il giorno, con irrefragabili documenti; i quali provarono che se errò grandemente il Baruffaldi nel congetturare avvenuta la morte dell'esimio artefice nel 1560, non era però nel vero il Vasari affermando che egli fosse mancato nel 1536.

Nella memoria: *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella, detto Alfonso Ferrarese o Lombardi,* pubblicata nell'*Archivio Storico Italiano* degli anni 1874-75 (Serie III, vol. XX, XXI) con corredo di documenti tratti dagli Archivi di Lucca, di Ferrara e di Bologna, non pochi furono gli errori de' suoi biografi emendati, e le incertezze chiarite. E così la nascita di Alfonso dal Vasari e dagli scrittori che lo seguitarono assegnata al 1487, venne dimostrato non poter essere avvenuta prima del 1497; mentre la morte di lui restò determinata nel giorno 1° dicembre del 1537, dichiarando ciò esplicitamente l'atto del notaio Cesare Vallata de' Rossi (esistente nell'Archivio di S. Petronio), pel quale nel giorno 11 dicembre di detto anno Antonio Ruini nobile bolognese si rendeva mallevadore verso gli ufficiali della fabbrica di S. Petronio per Sigismondo Lombardi zio materno di Alfonso, che asserivasi il più prossimo parente e per conseguenza erede di lui morto intestato, promettendo che quanto formava l'eredità *olim expertissimi scultoris Alphonsis de Cittadellis de Lucha, seu ut dicebatur de Lombardis,* cioè i denari da pagarsi dal Banco degli eredi di Carlo dei Cattanei, e gli effetti descritti nell'inventario redatto dal notaio Pietramellari di quanto esisteva nella casa di abitazione del detto Alfonso, *tempore eius mortis sub die primo presentis mensis decembris,* sarebbe da Sigismondo restituito agli ufficiali della Fabbrica di S. Petronio o ai loro agenti, nel caso che si trovassero eredi più prossimi.

Non dunque dopo più di un anno dalla morte dello scultore, come sarebbe se egli fosse mancato quando assevera il Vasari, fece il Duca di Mantova calde premure con la sua lettera del 7 dicembre 1837 ai Senatori dello Stato e della Città di Bologna, per venire in possesso dei marmi preparati da Alfonso pel monumento del marchese Francesco IV Gonzaga, da lui commessogli forse fino dal 1530; ma bensì pochi giorni dopo che l'esimio statuario aveva cessato di vivere; e dovè nondimeno attendere lungamente prima di poterli recuperare, ed inviare per tale scopo Giulio Romano a Ferrara, dove erano stati trasportati da Sigismondo Lombardi.

E. Ridolfi.

NECROLOGIA

Alberto Maso Gilli, morto in Calvi, borgo dell'Umbria, il 24 settembre ultimo scorso, nacque in Chieri il 28 luglio 1840. Studiò nell'Accademia Albertina e, date prove non dubbie del suo valore, uno de' suoi maestri, Andrea Gastaldi, professore in quella scuola di pittura, lo chiamò per suo assistente in seguito alla morte del Faconti. Quattro anni dopo, nel 1869, il Gilli espose un quadro assai ammirato: « Una visita schernita »; un altro, « Ar-



Alberto Maso Gilli

naldo da Brescia », lo espose nel '72. Dopo otto anni d'insegnamento, aspirando a più libero esercizio, si dimise; e allora il direttore dell'Accademia, Enrico Gamba, lo nominò professore accademico nazionale.

Recatosi a Parigi, il collega Juglaris presentò alla direzione del periodico *L'Art* una cartella di disegni del Gilli; i disegni piacquero molto, e subito venne affidata al giovane artista l'incisione del quadro del Regnault, « Una decapitazione a Tangeri ». Da quel momento l'incisore cominciò a prender la mano al pittore, così che nella grande esposizione del 1878 la giurìa francese gli conferì l'unico premio d'acquaforte, e il Delaborde nel suo libro *La gravure,* propugnando l'introduzione della punta secca nei lavori ad acquaforte quando il merito dell'artista sappia legittimarla, cita ad esempio il Gilli per gl'incisori italiani, come l'Unger per gli austriaci, il Seymour Haden per gl'inglesi, il Redlich e il Massaloff per i russi. L'anno seguente, apertosi il concorso per il posto di professore di

pittura al Giappone in sostituzione del Fontanesi, dimissionario per causa di salute, il Gilli presentò i suoi titoli e il quadro « Lavater », già esposto a Milano, e riuscì vincitore. Ma dovendo compiere alcune incisioni per il Goupil, chiese tre mesi di proroga, che non gli furono accordati, ed egli rinunciò al lucroso posto nel Giappone.

Ritornato definitivamente nel 1883 a Torino, dove si era più volte recato durante il soggiorno a Parigi, fu eletto sopraintendente delle scuole municipali di disegno, e poco dopo, alla morte del Gamba, venne nominato professore nell'Accademia Albertina. Non vi si trattenne a lungo; chiamato nell'86 a dirigere la regia Calcografia, si stabilì in Roma, dove condusse molti lavori d'alto pregio, l'ultimo dei quali è il « Ritratto della regina Margherita », grande acquaforte finitissima e gagliarda che gli studiosi possono ammirare nella Galleria nazionale moderna.

Oltre quelle già citate, le più notevoli opere di Alberto Maso Gilli sono: « Cristo in croce », quadro dipinto a vent'anni, per la chiesa parrocchiale di Moncucco; « L'avanguardia di Brenno »; « Un centauro orientale » (arabo sul dromedario); « Finis coronat opus », scena d'animali; « San Giorgio »; « Provvidenza » e « Rimorso », quadretti esposti a Milano; « Tentazione » e « Rimprovero », quadretti esposti a Bruxelles; « Lia »; « Un' impresa militare »; « Faust e Margherita », dittico mandato a Londra. Tra le numerose acqueforti basterà ricordare quella da lui presa da un suo stesso dipinto: « Congresso per l'emancipazione », curiosissima scena di cani, in cui egli espresse e quasi sfogò la sua straordinaria dottrina dei varii metodi d'incisione.

Per ultimo ricorderemo la sua collaborazione nei restauri del Castello d'Issogne in Val d'Aosta, dove fu chiamato dal pittore Arondo, ed alla ricostruzione del borgo medioevale, tanto ammirato all'esposizione di Torino nel 1884. E quasi ciò non bastasse alla sua mirabile attività, il Gilli compose e pubblicò un pregevolissimo trattato: « La prospettiva dei piani inclinati e dei corpi liberi nello spazio ».

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

LA RICOMPOSIZIONE DELL'ALTARE

DI DONATELLO



NTENDIAMOCI. Bisognerebbe dire: la ricomposizione, o, meglio, la riunione delle opere di statuaria, le quali figuravano già nell'altare di Donatello.

Pretendere di rifar l'altare nelle sue forme architettoniche sarebbe una goffa vanità di artista presuntuoso. Manca persino il più logoro frammento di modanatura o di ornato; manca persino il più sdrucito documento grafico. Non un dipinto murale, una tavola, una tela; non un marmo scolpito, un bronzo, una pietra; non uno sgorbio tracciato sopra la pergamena od uno schizzaccio in carta che ricordi l'altare. Quanto ai documenti contemporanei scritti, sempre insufficienti, quando son soli, ai bisogni dell'architetto, riescono nel caso nostro notevoli e curiosi per lo storico e per il critico; ma per chi tenga il compasso e la matita in mano non servono davvero, come vedremo, a nessun costrutto. Non importa. Fatto sta che una trentina di opere, fra statue e bassorilievi, molte maravigliose, tutte importanti, molte compiute proprio da Donatello, tutte immaginate e dirette da lui per l'altar maggiore della basilica padovana, stetterò insieme dal 1450 al 1579; e, sebbene sparse qua e là nella chiesa e collocate barbaramente, tutte (salvo forse due o forse quattro di pietra tenera) furono conservate, sicchè il tornarle a mettere in compagnia, secondo le ragioni storiche, artistiche e prospettiche, è certamente una bella impresa.

Eugenio Müntz nel suo *Donatello* affermava che codeste opere dovevano formare *l'ensemble le plus considérable, à coup sûr, que le XVe siècle ait produit.* Il signor Bode nel suo *Donatello a Padova* mette le sculture di cui parliamo fra le più belle del Rinascimento italiano; e, conservatore quale egli è del Regio Museo di Berlino, si compiace che quell'Amministrazione abbia fatto cavare da esse, per vantaggio degli studiosi, le forme in gesso, tanto più, soggiunge, che gli originali, dispersi nella chiesa e deplorabilmente collocati, non si possono ammirare sul luogo. Hugo von Tschudi nello studio su *Donatello e la critica moderna* nota con rincrescimento come *della ricca composizione e del grandioso effetto dell'altare* non sia più possibile oggi formarsi un'idea. E le citazioni potrebbero continuare un pezzo, essendo pochi gli scrittori che trattino sul serio di Donatello senza deplorare la distruzione del vecchio altare e la disgregazione delle sue parti statuarie, principiata nel 1579, compiuta nel 1651. Ed è quindi strano che nessun architetto abbia tentato, per quanto sappiamo, di riunire nuovamente, almeno sulla carta, in un corpo unico, le membra sparse; e che sieno rimasti senza pratico risultato gli sdegni e i voti del migliore storico della basi-

lica del Santo, il dotto e buon padre Gonzati, al quale il caldo amore per la sua chiesa faceva esclamare, parlando di Donatello: « Se un momento potesse alzare la testa dal sepolcro, imprecherebbe, io credo, nonchè alla sfrenatezza del delirante Seicento, alla colpevole inerzia dei tempi che il susseguirono, non corsi ancora all'emenda del vecchio peccato. E sarebbe impresa, osiamo pur dirlo, degna di piena lode, il rabbellire un'altra volta l'ara massima del nostro tempio con sì ricco tesoro di bronzi ».

I.

I bronzi allogati a Donatello dai massari dell'Arca sono precisamente ventinove.

M.° Donato da Fiorenza intalyatore.... de' avere per sete (sette) *figure de brondo* (bronzo) *per soa fatura e zetadura* (fusione) *zoè una madona Santa Maria e S. Prosdozimo, S. Ludovigo, S. Franzescho, S. Daniele, S. Antonio, S.ª Justina, le qual figure serano poste al altaro grande de la gexia* (chiesa).... *ducati 300 d'oro.* Ma già prima, il 23 giugno del 1446, avevano concluso mercato con Donatello *de le IIII° instorie de S. Antonio,* le quali in altro luogo son dette *le quatro instorie de miracoli de la pala del altaro grande;* e ancora prima, il 27 aprile, era stato *concluxo merchà* per i simboli degli Evangelisti, *i quali è IIII°* e per gli Angioletti, *i quali è dixe,* ma nel 1449, allogata al maestro la fusione di altri due, diventarono dodici.

Dianzi non si sapeva che i documenti dicessero nulla della *Pietà,* quella con la mezza figura di Cristo e i due Angioletti piangenti, quella in cui ognuno riconosce l'animo e la mano del maestro; ma ora il professore Gloria ha trovato, rileggendo i Quaderni dell'Arca, come il dì 23 giugno del 1449 si pagassero a Donatello 50 lire del *metalo per la pietà* e 113 *per aver butà e adornà la pietà.* [1]

Non si legge all'incontro nei Quaderni nessun accenno al secondo *Ecce Homo,* tanto diverso dalla predetta *Pietà,* il quale, pure presentando nel Cristo intiero seduto e negli Angioletti piccoli tutti vestiti alcuni caratteri dell'arte padovana del Quattrocento, non è probabilmente uscito dalla bottega di Donatello; e non di meno, uniformandosi esattamente all'altezza dei grandi bassorilievi, e collegandosi alle linee architettoniche e prospettiche di essi, mostra che fu modellato e fuso proprio per l'altare, ove serviva, girando su cerniere, a chiudere il ciborio: nè c'è ragione per cui non debba tornare al suo posto.

Non fu ordinato invece per l'altare nuovo il *Crocifisso,* nel quale il Bode loda la sapienza anatomica e scorge l'idea della morte espressa con un vigore ed una maestria senza pari. Donatello già vi lavorava nel gennaio del 1444, appena giunto a Padova, appena avuta l'allogazione della statua equestre del Gattamelata, due anni prima che a Francesco da Jergola cadesse in mente la generosa idea, da cui germinò la grand'opera, di donare, cioè, all'Arca 1500 lire perchè venissero spese *in fabrica et constructione pale ad altare magnum ecclesie Sancti Antonii;* ma solo nel giugno del 1449 lo scultore riceveva 89 lire *per resto del crocefisso.* Del Crocifisso torneremo a parlare.

Nè le brevi e affrettate indicazioni degli antichi Quaderni membranacei dell'Arca attestano espressamente che il vasto bassorilievo della *Deposizione* facesse parte dell'altar maggiore. Non offrono altro che queste poche parole, lette recentemente: *per V priede grande* (cinque pietre grandi) *lavorade a figure cum sepulcro del nostro Signore* ed altri lavori in più luoghi, *in più logi per la fabricha,* lire 500 a Donato. Ed il bassorilievo, che il Gonzati dice di creta colorito a bronzo, ed il marchese Pietro Selvatico nella sua Guida di Padova dice, con tanti altri, di terra cotta, è all'incontro di pietra tenera di Nanto; ma al

[1] *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di Sant'Antonio in Padova.* Documenti raccolti da A. Gloria per la occasione del settimo centenario dalla nascita di Sant'Antonio. — Padova, tipografia Antoniana, 1895.

marchese padovano quest'opera di Donatello pareva « non troppo degna di sì grand'uomo », proprio il contrario di quanto notano i più recenti scrittori, fra i quali lo Tschudi, il quale anzi esclama che ivi Donatello « sublima con sorprendente espressione il *pathos* », giudicandola una composizione perfettamente concepita, d'una eloquenza affascinante e di una tale sicurezza ed eccellenza di esecuzione « da lasciar trasparire in ogni parte la mano del Maestro ». In questo giudizio consente anche il signor Marcello Reymond nell'*Artiste,* ove dice: « Quant à la *Mise au tombeau,* c'est une magistrale composition se développant avec ampleur dans une violence d'effet, que Rubens seul a pu égaler ». Ma lo scrittore tedesco e il francese in altri punti non vanno affatto d'accordo: in questo essenzialissimo, per esempio, l'influenza dell'arte antica sul maestro fiorentino. Anzi il tedesco non va d'accordo con un altro tedesco, il signor Semrau, autore del volume *Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo.* Questi, dall'altro canto, avverte che « Donatello ci si presenta in Padova non solo come uno che dà, ma altresì come uno che riceve », giudizio addirittura opposto a quello del signor Müntz, il quale, parlando di Donatello ritornante in patria, esclama: « Mais s'il n'avait rien appris de ses hôtes, que d'enseignements, ne leur avait-il pas laissés! » Quante teste tante sentenze; ma non è da stupire, poichè non v'ha artista il quale più di Donatello ecciti la contraddizione.

La luce del suo genio illumina talvolta come un sole, quando fra lui e lo spettatore non si alzi l'ostacolo di un interprete o di un manuale. Ma spesso il genio del maestro si rivela attraverso alla natura ora ruvida od aggraziata, ora asciutta o gonfia, ora affrettata o faticosa dell'uno o dell'altro fra i suoi diversi discepoli e aiuti; ed allora, sempre brillando di luce propria, come un Nume nelle sue varie incarnazioni, assume certi aspetti, che non sono tutti e intieramente suoi. Già l'indole di lui era tra le più mutabili: dall'arida realità passa alla idealità sublime, dalla vigoria quasi selvaggia alla gentilezza quasi tenera, dai putti scapigliati e frenetici nella gioia dei canti e dei giuochi alla serena dolcezza dei San Giovannini e agli schiacciati-rilievi delle sue soavi (se sono sue) Sante Cecilie e delle sue amabili (se sono sue) Madonnine col Putto. Multiforme, quasi come Dante, diventa spesso cangiante, non solo dall'una opera all'altra, ma dall'una all'altra parte d'un'opera medesima, e ciò in grazia di qualche difetto nuovo e non proprio, o forse anche, assai di rado, in grazia di qualche nuova e non propria qualità secondaria. Insomma, questo sommo artista, padron di bottega, complica la potente e varia individualità sua con le prerogative personali de' suoi interpreti, fiacche, certo, al paragone, ma pur varie e spesso diverse dalle sue. Di qui le difficoltà e le contraddizioni nel giudicar Donatello.

Quanti furono a Padova i suoi allievi? Erano passati nove anni dacchè aveva sciolto la compagnia con Michelozzo e dovevano passarne venti prima che si legasse con Bertoldo; ma, ora questo ora quello, aveva sempre bisogno di aiuti. Da Firenze *menò seco a Padoa,* narra il così detto Anonimo Morelliano, *Zuan de Pisa,* quegli che fece agli Eremitani l'ancona o pala di terra cotta nella cappella ove dipinse il Mantegna. Giovanni segue immediatamente al suo maestro nel rammentato *merchà* per i dieci Angioletti e i quattro Evangelisti; poi vengono Urbano, cui alle volte è assegnata a patria Pisa, altre Cortona o Firenze, ed il pisano Antonio Zellino, altrove nominato Chelino o Celino; poi il fiorentino Francesco del Valente o Vagliente, e, ultimo, Nicolò *depentor.* E stavano nella invidiata bottega Uliviero, Giovanni da Padova, Giacomo, figlio di Baldassare da Prato, che nel giugno del 1448 era soltanto *lavorante,* ma sette mesi dopo diventò *disipolo,* e Polo di Antonio da Ragusa e Francesco di Antonio Piero, prima lavoranti, poi garzoni, senza occuparci dei manuali, che non sono onorati del titolo di *disipolo over garzon.*

I discepoli o creati, benchè non sieno pochi, pure non giungono, come si vede, al numero indicato al duca di Firenze da quel villanzone di Baccio Bandinelli, nato ventidue anni dopo la morte di Donatello: « Alcuni che stettero con Donato mi dissero, che sempre aveva nella sua bottega diciotto o venti garzoni, altrimenti non avrebbe mai fornito un altare di Santo Antonio da Padua, con altre opere ». Ed il padre Gonzati, che pure non aveva troppo la smania di sottilizzare, creò tre nuovi creati di Donatello, leggendo due epi-

grafi entro a due formelle dell'architettura nel bassorilievo figurante il miracolo del *Cuor dell'avaro,* le quali porgono realmente i nomi d'un Piero, di un Bartolommeo *et suorum,* e d'un Antonio di Giovanni de *Se...,* che il Gonzati legge *Senis,* con *et suorum* al di sotto. Ora il Gonzati dice: — Ecco, questi sono i discepoli del gran maestro, che eseguirono il bassorilievo. — E il Selvatico nella *Guida,* e tutti gli altri dopo il Gonzati, accettarono la deduzione, finchè venne, poco fa, un critico, a cui non piace vedere lucciole per lanterne, e dimostrò che quelle epigrafi non vogliono significare altro che lettere o parole poste colà a far figura di due epitaffi sepolcrali. Discepoli no, infatti, perchè i Quaderni dell'Arca non ne parlano; e sarebbe dall'altro canto una novità poco spiegabile, che i garzoni avessero mostrato la baldanza di mettere nell'opera, ideata e composta senza dubbio dal maestro, i loro nomi oscuri. Non sono ignoti invece i nomi di Pietro d'Alessandro da Parma, di Bartolommeo da Bologna, di Antonio di Giovanni *orevexi,* che lavoravano, con altri compagni, precisamente in quegli anni nei reliquiari destinati alla basilica del Santo. Chi lo sa? forse gli allievi di Donatello, tra i quali Giacomo *orevexe so garzon,* ardivano mettere in burletta, scrivendoli così a guisa di epigrafi mortuarie, i nomi di quegli orefici, artisti di vecchio stile, che non appartenevano alla celebrata bottega.

Non è a stupire che a Donatello occorressero alquanti aiuti, sol che avesse dovuto, in poco più di sei anni, modellare, fondere, pulire, inargentare, dorare le opere dell'altare ed eseguire la colossale statua equestre del Gattamelata; ma, senza fermarci alla storiella del San Sebastiano di legno, nè a quella della Nostra Donna ricavata nel *cantone d'un pezzo di marmo vecchio,* raccontate dal Vasari, nè al cavallo di legname fatto per i conti Capodilista, ci sembra certo che Donato, già celebre prima di partire da Firenze, e tanto ammirato in Padova che, sentendosi rammollir dalle lodi, bramava tornare nella sua patria a ritemprarsi nel biasimo, conducesse nella bottega sua molti altri bronzi e marmi *e figure di terra e di stucco,* secondo la narrazione di messer Giorgio; sicchè le opere del maestro fiorentino erano in questa città *infinitissime.* Infinitissime non saranno state; ma neppur quelle soltanto che si vedono adesso in Padova. E già i Quaderni dell'Arca, meglio letti, dànno notizia sicura di lavori eseguiti per la basilica, fra i quali uno, disgraziatamente, perduto: un *Dio pare de praeda,* un Padre eterno di pietra, del quale si tocca il 23 ed il 26 giugno nell'anno 1449.

Son registrati compensi a Donato per l'opera sua nell'altare *et molti altri logi* (luoghi), oppure *et altri lavori;* ma un lavoro importantissimo viene specificato due volte nelle note sfuggite al Gonzati. Nel giugno del 1449 pagano a Donatello 285 lire per il detto *Dio pare* e insieme per essersi egli adoperato *in fare fare quelo antipeto del curo de marmoro,* cioè la fronte o loggia anteriore del coro di marmo; anzi altrove sta scrittq più largamente *le faze del coro,* le facce del coro o della tribuna. Per esse appare che il sommo artefice si desse briga di recarsi nelle montagne sopra Bassano a visitarvi le cave di marmo alabastrino, come vi andavano altri maestri e, nel marzo dello stesso anno, frate Bartolommeo da Castegnaro: quelle cave, le quali, ora al tutto abbandonate, furono nel 1449 cagione di una curiosa corrispondenza fra i Comuni di Vicenza e di Padova.

La tribuna o chiusura del coro è bellissima tuttavia, ma non è più quella del secolo XV, quale venne descritta confusamente nel 1590 dal padre Valerio Polidoro nelle sue *Religiose memorie.* Meglio è guardare ciò che resta di essa: le transenne laterali, fra i gravi piloni della cupola, che precede il girare del presbiterio e dell'ambulacro. Le vecchie facce, tanto al di dentro quanto al di fuori, terminavano alla trabeazione, su cui, anzichè sorgere gli archi d'adesso e i parapetti, si alzavano statue isolate e candelabri di pietra. Ora, se non gli spartimenti e le sagome, certo l'ornato negli ottagoni ed i vasi nelle riquadrature degli interpilastri, i fogliami delle modanature e degli specchi, le testine alate di angioletti e i festoni del fregio superiore, hanno un così vivo sapore donatelliano, che l'azione di lui facilmente s'indovinava anche prima della conferma de' documenti. Gran peccato che l'anno 1651 abbia veduto, non senza rimpianto di molti contemporanei, la distruzione della loggia davanti

il coro, la quale, come era di circa trent'anni più vecchia della tribuna di Santa Maria Gloriosa de' Frari in Venezia, opera stupenda, così doveva essere ancora più pittoresca e più bella. « È tramezzata, scrive il Polidoro, la chiesa del glorioso Santo da uno colonnato antico, fondato sopra uno pedestallo continuo, a modo di cortina, che nel mezzo suo lascia la forma d'una gran porta ».

Si vedono, in questo disegno qui appresso, l'apertura della gran porta, le linee, ai lati di essa, del piedistallo continuo, su cui alzavansi le colonne, e le linee dello sfondo della nobile loggia con la seconda apertura nel mezzo. E poichè il disegno è affatto inedito e mi servirà poi, dirò fin da ora come sia la riproduzione fotografica di un piccolo schizzo d'au-

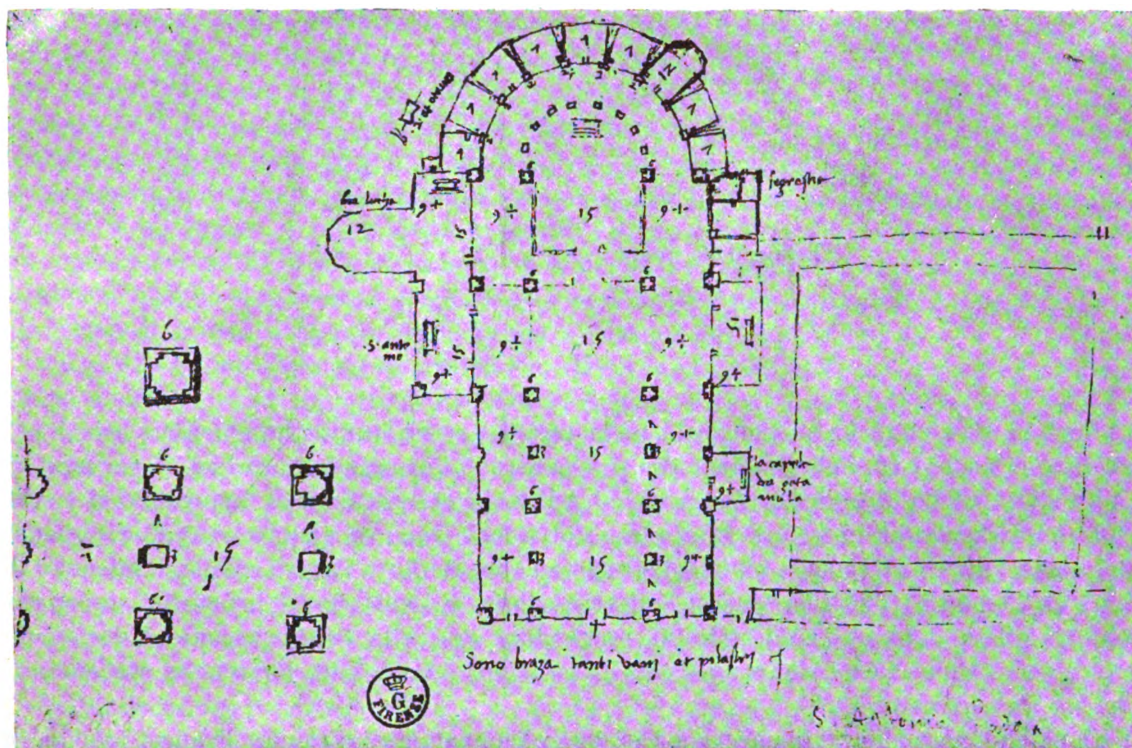


Fig. 1.

tore ignoto, serbato a Firenze nella preziosa raccolta dei disegni nella Galleria degli Uffizi. Dalla scrittura delle poche parole l'erudito direttore delle Gallerie e dei Musei fiorentini e il dotto cav. Gloria, professore di paleografia nella Università di Padova, giudicano il disegno dei primi venti anni del Cinquecento. Un altro schizzo della pianta della basilica, conservato nella predetta raccolta, è di mano di Giambattista Sangallo; ma, sebbene men piccolo, apparisce assai meno preciso, nè si cava da esso per uso nostro niente di notevole, salvo questo ricordo, scritto sotto: *Le storie di Donato sono intorno al choro e sono di metallo e sono pichole fiure* (figure), *sono circha a mezo pie ma sono beletisime al posibile* (bellissime al possibile).

Nei primi pagamenti delle opere della tribuna il nome di Donatello non figura affatto. Sino dal luglio del 1443 maestro Bartolommeo di Domenico *tagia pria,* aveva *tolto a fare sopra de sè la faza di mezo de la chiesia del Santo de prie veronese bianche e rosse;* e sotto di lui lavoravano un Nicolò e un Pippo da Firenze, scarpellini da riquadrature, mentre alcuni maestri veneziani intagliavano fogliami e fioroni, i quali non s'erano ancora sciolti da quel certo che di pesante, d'intricato e di spinoso, che si nota negli ornamenti dei Dalle Ma-

segne e dei compagni loro. Doveva venire Donato de' Bardi a mettere nell'architettura e nella scultura derivate dal Medio Evo il bel garbo del Rinascimento.

In conclusione, tornando all'altare, i bronzi fatti certamente per esso e certamente allogati a Donatello sono, come s'è visto, ventotto; uno poi fu fatto per l'altare, l'*Ecce Homo* del Ciborio, ma non nella bottega di Donatello; uno fu fatto da Donatello, il *Crocifisso,* ma non per l'altare nuovo. Ai bronzi va aggiunta la grande e terribile *Deposizione* di pietra. Dunque le opere da rimettere in degna mostra sono quelle indicate nel seguente specchietto:

	Numero	Altezza	Larghezza
A. Statue	7	da 1.47 a 1.64	—
B. Crocifisso	1	1.80	—
C. Bassorilievi dei Miracoli	4	0.57	1.23
D. *Ecce Homo* nel Ciborio	1	0.57	0.54
E. *Pietà*	1	0.58	0.56
F. Angioletti	12	0.58	0.21
G. Simboli degli Evangelisti	4	0.59	0.59
H. Deposizione in pietra di Nanto	1	1.39	1.88
Totale delle opere	31		

II.

Per chi una volta ha messo piede nella basilica riesce inutile rammentare ove i predetti bronzi fossero cacciati, innanzi che si levassero dai disgraziati loro luoghi per metterli in una stanza della Presidenza dell'Arca ad aspettare che sia ad essi apprestato il convenevole posto nell'altar maggiore rifatto; ma non è forse vano un qualche ricordo del quando e del come l'altare di Donato venisse distrutto e le sue sculture fossero sparpagliate qua e là.

Il dì 24 luglio 1576 i presidenti dell'Arca, riuniti in consiglio ed invasi dal nuovo spirito farraginoso dell'arte, credettero di provvedere così alla bellezza come al decoro del tempio, decretando che all'altare, vecchio di poco più d'un secolo, ne venisse sostituito un altro *maestoso ed eccelso.*

Donatello soccombeva in faccia a Gerolamo Campagna ed a Cesare Franco, i quali, da gente cauta, vollero assicurarsi con un contratto, ove ogni cosa fosse registrata per filo e per segno, mettendo innanzi alla lunga scrittura questa prudente considerazione: « Molte volte le parole sono portate dal vento, e nasce difficoltà sopra d'esse d'averle ditte o a un modo od a l'altro ». Ma se l'altare si voleva rinnovare con maggior pompa, non si volevano, grazie a Dio, disperdere le opere dello scultore fiorentino; sicchè fu stabilito che quasi tutte venissero incastonate nella nuove mole: nei piedistalli delle colonne i quattro *Miracoli,* negli intercolonnii gli *Evangelisti,* nell'attico i *Puttini,* la *Pietà,* l'*Ecce Homo,* poi cinque statue, compresa quella della Madonna, *più eminente delle altre.* « E di più nel primo piedestale di sotto, ci obbligamo (scrivono il Campagna ed il Franco) incassarvi quel Cristo di pietra di Nanto, quale hora si trova dietro l'altar grande, et ci obbligamo restaurarlo, et netarlo, et fargli una ramata sopra per conservarlo ».

Questo rispetto per i bronzi di Donatello, questa minuta cura per una delle sculture in pietra più vigorose e singolari del maestro, fanno un poco perdonare ai due artisti ed agli amministratori dell'Arca la barbara distruzione della parte architettonica dell'altare. L'altare nuovo con il suo immane tabernacolo del Sacramento, per eseguire il quale il Campagna ed il Franco dichiaravano di aver dovuto caricarsi di debiti e di sentirsi *mangiati da li interessi,* fu finito in tre anni, nel 1582; ma durò al suo posto assai meno di quanto fosse durato l'altare di Donatello, poichè nel 1651 il detto tabernacolo venne tolto via per collocarlo entro al nicchione appositamente costrutto nella cappella dei Gattamelata, la quale

prese allora il nome di cappella del Sacramento, e perchè nel 1668 tutto il resto della macchina architettonica, imbarocchita sempre più da un artefice milanese, venne alzato sopra la cantoria, proprio in fondo all'abside, ove chiudeva, con deplorevole aspetto di pesantezza, tre di quelle snelle e alte arcate, le quali uniscono pittorescamente il presbiterio con il retrocoro. E le vediamo finalmente libere, grandiose e snelle, perchè l'*altarone,* come s'usava chiamare quel mozzicone enorme dell'altare imbarocchito e scomposto, fu rimosso di là e trasportato altrove.

Nelle nicchie e sugli acroterii di codesto altarone, immerse nel buio melanconico, stavano sei statue di Donatello: Sant'Antonio e San Francesco alti da terra nove metri, il Crocifisso dieci, San Daniele e Santa Giustina tredici, la Madonna quindici. « L'altezza sterminata e l'oscurità — avverte Gustavo Frizzoni, al proposito delle sei statue, nella sua eccellente edizione dell'Anonimo Morelliano — ne rendono affatto invisibili i pregi »: i pregi, che sono tanto diversi da statua a statua, anzi in una medesima statua, e così paiono alti al signor Reymond, ch'egli esclama: « Statues admirables de simplicité, de noblesse et de sentiment ». E soggiunge che la testa di San Francesco è « l'œuvre maîtresse de Donatello et comme son testament artistique ». Non intendo veramente perchè abbia da essere il suo testamento; ma certo è un legato di lui ai posteri, perchè vedano come la più schietta imitazione del vero possa elevarsi all'ideale. Comunque sia, queste sei figure, ora che si vedono bene e più ancora quando si vedranno meglio al loro posto sopra l'altar maggiore, a quanti discorsi di critici e di artisti, a quante ammirazioni e censure daranno la stura!

Altre due statue della stessa grandezza, due vescovi, San Lodovico e San Prosdocimo, stavano a disagio sugli angusti zoccoli dei piedistalli estremi nell'altar maggiore barocco; nella mensa del quale s'acconciavano, in mezzo, lo sportello del Ciborio, avente ai lati due bassorilievi dei *Miracoli,* poi quattro *Angioletti,* mentre altri quattro rimanevano nel prospetto e nel fianco dei piedistalli predetti. Gli ultimi quattro *Angioletti,* gli altri due *Miracoli* e la *Pietà* con i due putti piangenti si vedevano nella mensa d'un altro altare, entro alla cappella del Sacramento. I *Simboli degli Evangelisti* figuravano, due per parte, nella chiusura del coro. Finalmente la *Deposizione* giaceva in così fitte tenebre sulla porta della cantoria dietro il coro, che per vederla bisognava accendere la candela o il moccolo, e seguire via via i contorni delle figure, a rischio di affumicarle.

Le trentuna opere c'erano tutte, è vero; ma come spostate, come strampalatamente collocate! Non bastava che le statue non si potessero vedere: alcuni *Angioletti* si scorgevano solamente in iscorto; i bassorilievi dei *Miracoli,* di cui l'orizzonte prospettico è molto basso, dovevano essere guardati dal di sopra all'ingiù; il Ciborio, invece di star sulla mensa, stava accanto ai piedi. *Sconcezze,* gridava il padre Gonzati, *sconcezze che si deplorano, è vero, da tutti; ma nulla intanto si fa per correggerle, mentre pur si potrebbe.*

III.

Si può certamente, e senza gravi difficoltà, sebbene a prima giunta il quesito sembri mancare di alcuni dati necessari a risolverlo.

Vediamo. Innanzi tutto l'essenziale c'è, cioè le sculture; poichè l'intento, ripeto, deve ragionevolmente essere questo: non di rifare l'altare di Donatello tale e quale, che non si saprebbe, ma di collocare tutte le opere statuarie nel loro giusto punto prospettico, riproducendo per esse la composizione generale ideata dal maestro sublime. Per ottenere un così degno e pratico fine non ci aiutano i documenti sincroni, ma ci soccorre una descrizione: quella del già mentovato Anonimo Morelliano, un ignoto amatore veneto di cose d'arte, forse il patrizio Marcantonio Michiel, il quale scriveva per sè nella prima metà del Cinquecento, guardando quadri e statue, e del quale il manoscritto venne ritrovato e pubblicato l'anno 1800 dal dotto abate Jacopo Morelli, custode della biblioteca Marciana; perciò si dice

Anonimo Morelliano, sebbene il libro sia stato pubblicato col titolo: *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo.*

Ecco dunque come l'Anonimo principia le note del suo taccuino: *Nella chiesa del Santo sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e la nostra Donna, e sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette davanti e le due da dietro pur de bronzo de bassorilievo; e li quattro Evangelisti nelli contorni, due davanti e dui da driedo, de bronzo e de basso rilevo, ma mezze figure; e da dietro l'altar sotto il scabello il Cristo morto con le altre figure a circo, e le due figure da man destra, con le altre due da man sinistra, pur de basso rilevo, ma de marmo, furono de mano de Donatello.*

Lasciamo stare queste ultime *due figure da man destra con le altre due da man sinistra,* delle quali forse tocca fuggevolmente un'unica nota, citata indietro, dei Quaderni dell'Arca all'anno 1449, ma delle quali nessun cronista o scrittore dice nulla, e che ad ogni modo non esistono più. Fermiamoci piuttosto ai bassorilievi dei *Miracoli,* dall'Anonimo chiamati *istoriette,* forse perchè le composizioni son grandi, ma le figure son piccole.

Sapevamo già dai Quaderni dell'Arca come le storie stessero nella *palla over anchona del altaro grande,* cioè la pala, l'ancona, la spalliera, il dossale, che l'Anonimo dice *scabello* e il Vasari *predella;* ma non si saprebbe senza l'Anonimo che due delle storie stessero davanti e due di dietro. E quali devono stare davanti, quali di dietro? Questo l'Anonimo non lo dice; ma qui parlano le opere stesse. Basta guardare all'orizzonte prospettico. Nei due Miracoli del *Piede,* riappiccato dal Santo al figliuolo, che se l'era tagliato per punirsi d'avere dato un calcio alla madre, e del *Cuore dell'avaro,* trovato nello scrigno, anzichè nel petto sparato del morto, l'orizzonte sta a livello degli occhi delle figure ritte; nei due Miracoli della *Mula,* che s'inginocchia innanzi al Sacramento, e del *Neonato,* che parla per testimoniare in pro della madre, l'orizzonte corrisponde alla linea di terra. Si pongano dunque le due prime storie davanti, dovendo essere guardate da chi pianta sul più alto gradino dell'altare; si mettano le due altre di dietro, dovendo essere vedute da chi poggia i piedi sul pavimento. In questa maniera i bassorilievi, nei quali abbondano le linee architettoniche e quindi le linee prospettiche, avranno il loro orizzonte circa all'altezza dell'occhio del riguardante. E anche il signor Max Semrau, nel libro dianzi citato, si ferma a considerare gli orizzonti delle storie, diversi dall'una coppia di esse all'altra coppia: il che, di certo, dal sapiente scultore non fu fatto a caso.

Nei quattro bassorilievi il punto di veduta sta proprio sull'asse verticale di ciascheduno: savia cosa in una composizione assai larga e bassa; ma il collocare a destra od a sinistra i *Miracoli* è reso agevole dall'aggruppamento vario delle figure. Tra l'uno e l'altro *Miracolo* si vedeva, indubbiamente, il Ciborio, di cui abbiamo parlato; nè la custodia del Sacramento poteva collocarsi infatti altro che sopra la mensa, nel centro del dossale. Ed è notevole cosa che la prospettiva architettonica, circondante codesto non bello *Ecce Homo,* risponda appunto nelle linee convergenti e nell'orizzonte prospettico ai due bassorilievi, i quali dovevano tenerlo in mezzo.

Anche i quattro simboli degli Evangelisti figuravano *due davanti e dui da driedo;* ma non nello *scabello,* bensì (questo importa notare) *nelli contorni.* Ora qui per *contorni,* ne' quali devono capire i bronzi quadrati di 59 centimetri di lato, non si può oggi intendere altro che le braccia dell'altare, più basse del dossale, quelle che vanno a finire, per solito, in due piedistalli con due statue sopra. E può sembrare che l'Angelo di San Matteo, del quale il signor Bode scrive ch'è *d'une douceur sans égale,* e l'Aquila di San Giovanni, dovessero presentarsi nel prospetto, lasciando al lato posteriore Toro e Leone; anche perchè, essendo le forme e le espressioni di questi animali assai grandiose e fiere, bene rispondono alla fierezza ed alla grandiosità del *Cristo morto con le altre figure a circo,* il quale giaceva *da dietro l'altar sotto il scabello,* quasi all'altezza del Toro e del Leone, *posti nelli*

contorni. Qui rincalza anche il Vasari, ove dice, toccando delle opere padovane di Donatello: *Nel dossale dello altare fece bellissime le Marie, che piangono il Cristo morto.*

Veniamo alle statue. S'è visto che i documenti sincroni ci parlano di sette figure, allogate a Donatello ed a' suoi discepoli; e ci dicono i nomi dei Santi che rappresentavano. Non si può sbagliare. E sette statue di bronzo ci sono infatti rimaste, senza contare il Crocifisso. Ma ecco che l'Anonimo Morelliano annota nel proprio taccuino: *Sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e la nostra Donna.... furono de mano de Donatello.* Le statue dunque erano cinque? Innanzi tutto l'Anonimo o il nobil uomo Marcantonio Michiel, se era lui, non s'ha a confondere con un notaio che stenda un inventario: registrava ne' suoi fogli le cose che lo colpivano di più, quelle che in quel giorno, in quell'ora gli parevano più belle, più singolari o più in vista. Nell'altare di Donato si fermò all'alto *scabello* o dossale, senza curarsi o senza rammentare poi le due figure, che si alzavano forse alle estremità *delli contorni,* probabilmente i due vescovi, i quali rimasero poi alle estremità *delli contorni* nell'altar maggiore barocco. È naturale che *attorno* alla Nostra Donna si rizzassero il massimo Santo, San Francesco, e il taumaturgo, titolare del tempio. Chi lo sa? può anche darsi che due delle statue non paressero all'Anonimo *de mano de Donatello;* può darsi che già nel primo ventennio del Cinquecento due Santi fossero andati a tener compagnia al *Crocifisso* all'alto dell'ampio arcone della tribuna, come due statue tengono fra loro il Cristo in croce sopra l'arco solenne, da cui si accede al coro di Santa Maria Gloriosa de' Frari.

IV.

Neppure ai dodici Angioletti ed alla *Pietà* si fermò l'occhio o tornò la memoria del nostro Anonimo. Se fossero stati nello *scabello,* certo, li avrebbe ammirati, ricordandoli poi; ma non potevano essere altro che nella mensa, e forse il paliotto stava nascosto da quei parati d'oro, da quelle stoffe sfarzose, da quei ricami, da quei merletti, di cui le mense d'altare, per quanto preziose di sculture, d'intagli o di marmi, non si salvavano allora come non si salvano adesso.

Francesco Squarcione era pagato il dì 2 d'aprile 1449 *per depenzere uno altipeto,* o *antipetto,* o paliotto; e Bartolommeo Bellano, proclamato dal Vasari e dagli altri vecchi e recenti scrittori, non dai documenti padovani, prediletto allievo di Donatello, il Bellano, nello scolpire all'alto della parete nella sagrestia del Santo, con figure le quali furono giudicate allora *non de quela perfezion che le potria essere,* il miracolo dell'asino inginocchiato innanzi al Sacramento, dovendo mettere in bella mostra la mensa di un ricco altare, la ricopre tutta intiera di una stoffa a sontuoso disegno, con frangia in basso e pizzo al di sopra. Il dossale si vede abbellito di statue e di ornamenti, nè la mensa poteva essere da meno. Così la mensa donatelliana di bronzo e di marmo doveva rimanere coperta spesso o quasi sempre dai frontali o paliotti posticci.

Prima di spiegare in quale parte dell'altare potessero, anzi dovessero allogarsi i dodici Angioletti, bisogna rammentare un fatto, che sfuggì completamente, nel compulsare i vecchi Quaderni dell'Arca, all'occhio attento del Gonzati ed a quelli giovanili di chi lo aiutava. L'anno 1448, il dì 13 di giugno, onomastico del Santo, i bronzi di Donatello e della sua bottega furono esposti in chiesa in un altare provvisorio di legno, retto da *oto colone con li suo capiteli.* Era, come dice una nota, *la demonstrazion de la pala over anchona;* anzi un altro ricordo più chiaramente ci ragguaglia, dicendo come certi quattrini venissero spesi *per far uno altaro el dì del Santo per demostrar el desegno de la pala over ancona ali forestieri.* E ci si può figurare l'affannoso affaccendarsi dello scultore, de' suoi discepoli e lavoranti nelle settimane che precedettero la nobile mostra. Si comperava il metallo, si facevano le forme, si fondeva, si ripuliva; la *Nostra Donna* non era ancora gettata verso

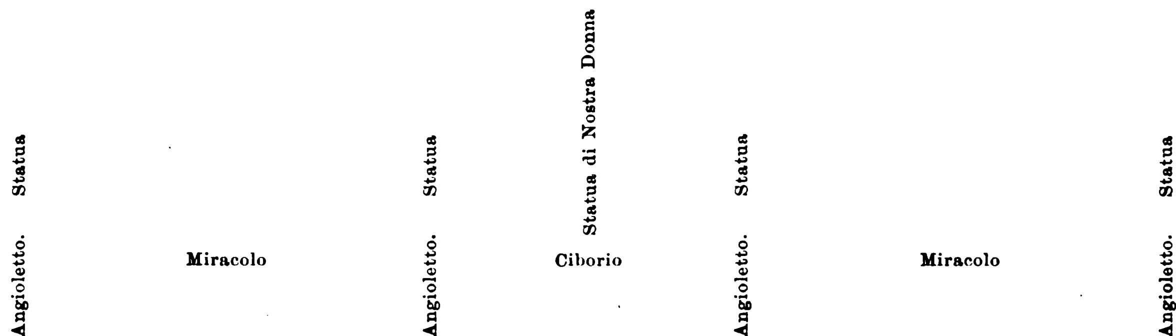
la metà di maggio, e già il 25 si portava in chiesa. Di tanta precipitazione la strana figura della Madonna, e segnatamente quella brutta del Bambino tenuto in grembo, serbano tracce evidenti e sgradevoli.

Quale sia stato il giudizio dei *forestieri,* dei padovani, dei massari dell'Arca, non si sa: non si sa quale forma avesse il simulacro dell'altare; ma si sa che c'erano le sette statue, le quattro storie, i quattro simboli degli Evangelisti e dieci Angioletti. Dal più al meno i bronzi, salvo gli Angioletti, dovettero essere collocati come rimasero nel dossale definitivo e come li vide l'Anonimo: e dico *salvo gli Angioletti,* per una ragione, la quale lascia supporre che ai massari e a Donatello medesimo il simulacro non andasse intieramente a' versi e paresse in qualche cosa manchevole.

Così la pensa anche il chiarissimo professore Gloria, che primo lesse i predetti ricordi, e che alla pagina XVI della *Relazione storica,* la quale precede i documenti nella citata pubblicazione, così si esprime: « Emerge che le osservazioni fatte dai visitatori indussero Donatello ad aggiungere altri due Angioletti, in totale 12, quanti esistono, e ad aggiungere la *Pietà* parimente a bassorilievo, ciò che risulta dai documenti ».

Fatto sta che un anno dopo, quando si pagano a Donato 113 lire per aver *butà e adornà la pietà,* se ne sborsano pure 136 *per sua fatura al dicto de 2 agnoleti a butarli,* e si parla oramai, non più di dieci, bensì di dodici putti.

Perchè, di grazia, prima che il simulacro si facesse ne potevano bastare dieci? Ecco, io immagino che nel disegno fossero collocati nel modo più naturale, essendo dieci, ma anche men buono: cioè sotto le quattro statue, senza contare la Madonna, la quale dominava nel mezzo sopra un Ciborio, probabilmente architettonico; e senza contare i due Santi, che non vennero neanche poi, come s'è visto, alzati sopra il dossale. Così quattro Angioletti potevano stare sulla fronte, quattro sul prospetto posteriore e due nello spessore dei fianchi: in tutto dieci; e sfido io, in questo caso, a collocarne di più. Ma per chiarire meglio l'idea, ecco il seguente schema della facciata del dossale:



Se le cose stavano a questo modo, come tutto fa credere, Donatello e i massari avevano ragione di non sentirsi contenti. Quei putti, che non presentavano nè la misura delle figurette dei *Miracoli* laterali, nè la dimensione delle figure soprastanti; quei putti, colossali al paragone dei personaggi delle storie, pigmei al confronto delle statue; quei putti senza una linea prospettica nel loro campo, messi vicini ai bassorilievi tutti prospettiva, de' quali non avevano nemmeno l'esatta altezza; quei putti suonanti e cantanti, così staccati l'uno dall'altro, così isolati, così sparpagliati davanti, di fianco, di dietro, dovevano introdurre nel tutt' insieme un disaccordo stridente. Appena alzato in fretta e in furia il simulacro o modello dell'altar grande, ne rimase certamente offeso l'occhio dell' incomparabile statuario, del quale il Vasari diceva come facesse « le sue figure di maniera, che nella stanza dove lavorava non apparivano la metà di quello che elle riuscivano migliori ne' luoghi dove ell'erano poste ». I simulacri e i modelli si fanno appunto per correggere le opere.

Poco lume, per verità, ci darebbe l'allogazione così tardiva dei due Angioletti, quando non fosse accompagnata dall'allogazione della *Pietà*. I due nuovi putti furono ideati, modellati, ornati, dorati con lo stesso intento dei dieci putti precedenti; ma la *Pietà* fu ideata, modellata, ornata, dorata con l'intento medesimo dei dodici putti: insomma, questi e quella formano una cosa sola. Voglio fermarmi non alla maniera, varia socondo le varie mani dei discepoli, ma alle uguaglianze materiali. Ecco qui accanto i listelli che, messi a oro e ad argento, incorniciano le varie opere. Donatello e Michelangelo, *i quali sono quei due,* esclama Benvenuto Cellini, *che hanno superato gli antichi,* non facevano mai niente a caso.

Perchè le inquadrature degli Evangelisti sono a cerchietti seguenti, affatto diverse dalle

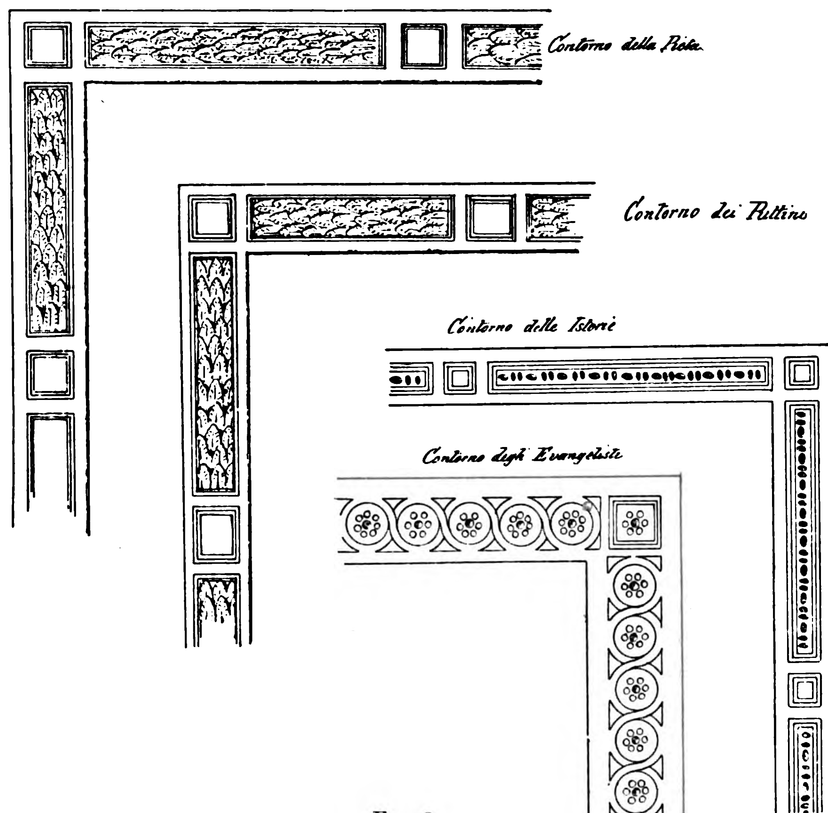


Fig. 2.

altre inquadrature? — Perchè gli Evangelisti stavano *nelli contorni,* indipendenti dagli altri bronzi.

Perchè le incorniciature dei *Miracoli* hanno in ogni lato verticale sei quadratini e cinque rettangoli, come le incorniciature degli Angioletti; ma sono affatto differenti nella misura della larghezza e nella ornamentazione dei rettangoli? — Perchè Angioletti e *Miracoli* potevano forse in origine essere destinati a giacere sulla medesima linea, non mai a formare un'unica composizione.

Perchè il contorno della *Pietà* è identico, assolutamente identico, a quello di tutti e dodici gli Angioletti, anche nelle fogliettine a squama dei rettangoli, anche nelle linee dei quadratelli? — Perchè la *Pietà* fu fatta, non solo per istare insieme, ma per immedesimarsi con i due nuovi Angioletti, e questi furono fatti per inviscerarsi negli altri dieci; sicchè ne nasce una composizione potente d'armonia e di unità.

È inutile soggiungere che, salvo piccole differenze, le altezze dei tredici bassorilievi sono eguali, e che le misure dei due putti, i quali tengono in mezzo Cristo, sono identiche a quelle di tutti gli altri.

Se noi dunque sapremo con precisione per quale luogo dell'altare fu eseguita la *Pietà,* sapremo con sicurezza dove, nel concetto definitivo del sommo maestro, dovevano essere collocati i putti; ma la *Pietà* ci dice da sè medesima, con un linguaggio che non ammette replica, per quale luogo fu fatta. Si guardi, invero, alla figura 3ª qui appresso. Che cosa sono quei fori sopra e sotto il panno o sudario, tenuto dai due Angioletti disteso, lagrimando, dietro il busto del Redentore, quei fori che compariscono fra le gambine dei bimbi gentili? — Sono la prova irrecusabile che la *Pietà* stava a chiudere la *confessione;* come è cosa irrefutabile che la *confessione,* non potendo esser giù nella cripta o in un incavo sotterraneo,



Fig. 3.

di cui non si trova nessuna traccia, non poteva in altro luogo stare che nella mensa. La *Pietà* rimaneva dunque davanti nel centro della mensa, ed i putti le facevano stupenda e nuova corona.

Di tale specie di *confessioni* n'abbiamo fino al Seicento, fino al Settecento, come si può vedere in quasi tutti gli altari della prima chiesa del mondo, San Pietro in Vaticano; e gli esempi cominciano negli antichi tempi cristiani. L'abate Martigny nel suo ampio ed eccellente *Dictionnaire des antiquités chrétiennes,* conclude l'articolo sulle parole *Confessio* e *Martyrium* così: « Enfin, on se contenta plus tard de renfermer dans une cavité pratiquée au centre de l'autel... close sur le devant par une grille ou par une table de marbre perforée.... des reliques; et l'autel devint ainsi comme un diminutif de crypte ». Dall'altro canto, non è raro di trovare nel bel mezzo del prospetto della mensa un Cristo in espressione di *Pietà;* sicchè ancora nel 1494, quando l'incisore delle vignette volle nel *Dialogo de la Seraphica Vergine Santa Catherina da Siena* mostrare la santa ginocchioni innanzi

l'altare, pose nel centro del paliotto della mensa un busto di Cristo sopra il sepolcro, simile nell'atteggiamento a quello della *Pietà* di Padova.

Questa è singolare e ammirabile per cagione di quel coro, di quell'orchestra di putti. Donatello aveva l'amore dei putti: non più i bimbi o i fanciulli ornamentali dell'antichità pagana, o quelli tristi e goffi del Medio Evo, o quelli del primo Rinascimento, che son piccoli ometti; ma proprio i fanciulli, i bimbi vivi, con le loro proporzioni effettive, le loro gioie, i loro impeti, le loro monellerie. Lasciamo stare i putti nella base della *Giuditta,* quelli nei fregi dei pergami di San Lorenzo, quelli, graziosi, ma poco somiglianti agli altri, nella sagrestia di Santa Maria del Fiore, quelli spiritati, che il Museo di Kensington comperò pochi anni addietro a Padova e che il signor Bode attribuisce al Bellano, e gli altri isolati od a piccoli gruppi, e le innumerevoli paffute facce di cherubini. Guardiamo alle composisioni imponenti della cantoria del Duomo di Firenze e del pulpito *della Cintola,* sul canto della Pieve di Prato. Come giocano, ridono, sghignazzano, strillano, sgambettano, saltano, si scappellottano, si tirano di qua, si spingono di là, s'adirano, fan le boccacce! È una ridda assordante, un baccanale dove la fanciullezza s'inebria di allegria, un diavoleto da far perdere la pazienza alle mamme più amorose, alle nonne più indulgenti. Per una cantoria, tanto, poco male, sebbene i canti della Chiesa debbano salire al trono di Dio soavemente; ma per un pulpito! Ne rimane scandalizzato anche il signor Müntz: « Cette ronde échevelée, cette bacchanale, sur une chaire d'où ont pu tomber les cris de contrition, les pathétiques objurgations d'un Saint Bernardin de Sienne, quelle contradiction! »

Non è così per i bimbi di Padova. « Un vero poema, esclama il predetto scrittore francese, un poema in dodici canti a onore della fanciullezza », e anche a maggior gloria di Dio; ma non potrebbe essere un *poème en douze chants* se gli Angioletti fossero sparpagliati di qua, di là, davanti, di dietro, di fianco. Questo (il lettore scusi le ripetizioni) è il punto che più mi preme.

Si dice dodici putti, perchè sono dodici i bassorilievi, o, per meglio dire, gli altorilievi uguali, in cui codesti fanciulli stanno rappresentati; ma realmente i putti montano a quattordici. Due delle formelle contengono due Angioletti ciascuna: e sono i cantori. Quelli di una delle coppie, tenendo un antifonario innanzi agli occhi, leggono attentamente e schiudono la bocca, l'uno, il grandicello, in modo composto, l'altro, il più piccino, con un tale sforzo per tirar fuori dalla gola la nota, che gli si torce un poco la faccia. Quelli dell'altra coppia non istanno ritti come i primi, ma si piegano verso il libro, il quale rimane aperto sopra una colonnetta; ed il bimbo minore poggia la mano sulla spalla del compagno per poter meglio avanzare l'altra mano a tener disteso il foglio del volume. Cantano i quattro fanciulli; ma sono raccolti, seri, attenti alla musica, compresi del loro ufficio. Seguono dall'una parte il dolce suonator di viola, dall'altra il suonatore di liuto, poi i due suonatori di chiarino, poi di là quello d'arpa, e via via il suonatore de' cimbali, nel quale tuttavia persiste un'ombra di tristezza, e quelli della doppia tibia, per finire, nelle risvolte della mensa, con due putti addirittura danzanti, nei quali ogni segno di afflizione svanisce.

Dai due bambini lagrimosi, i quali stanno ai lati della dolorosa figura di Cristo e premono ingenuamente, in atto di puerile cordoglio, la manina sulla propria guancia, si passa dunque via via per gradi alla rassegnazione, al sorriso, al gaudio. La natura del fanciullo, più schietta, ma non dissimile, in questo, dalla natura dell'uomo, corre facilmente dal pianto alla letizia. Nè la contentezza può sembrare un'offesa alla divinità del Redentore; poichè la morte di Lui fu la vita del genere umano, la speranza nuova, il conforto nuovo, la nuova felicità. La Passione è una Glorificazione: *Laudamus te, glorificamus te, gloria in excelsis Deo.* San Basilio vuole che la musica infiammi il nostro cuore, rallegri il nostro spirito, consoli le nostre afflizioni.

E che rara cantoria, questa di Donatello! Quattro voci, che possono intrecciare le quattro parti reali d'un canone o d'una fuga; uno strumento ad arco, due a pizzico, quattro a fiato, tre a percussione.

Fra suonatori e cantori, otto con il nimbo, sei senza; alcuni inghirlandati di lauro e di fiori; tre o quattro con i calzari, i più scalzi; tutti con le ali, ma di penne diverse; vestiti di tuniche brevi appena allacciate, o farsetti sciolti, o camiciuole volanti, o un lembo di panno, o niente.

I putti, che non cantano o suonano, ma fanno il chiasso nella cantoria di Firenze e nel pergamo di Prato, potenti di verità, di vita, d'allegria, non hanno con una tribuna o con un pulpito nessun nesso morale, nessuna colleganza logica. Sono miracolose opere di statuaria; non più. Così non è dei putti di Padova, dove il fiero realismo donatelliano, che in quelle altre ronde di fanciulli esorbita, così da diventare duro e sgarbato, si mitiga, si rammorbidisce, si nobilita, si alza, senza scemare di naturalezza e di forza; ma, soprattutto, la composizione, oltre ad essere una stupenda opera di scultura, è una stupenda opera d'arte per dignità e vigorìa di appropriata espressione. L'unità, in un così umano e successivo trapasso dall'affanno alla gaiezza, porge, quasi direi, l'impressione di un sonoro crescendo musicale, incarnato nella gentile natura del bambino, tanto più sincera, impressionabile, mutabile e rapida di quella dell'uomo.

A prima giunta può parere strano che un così robusto e pieno concetto non sia nato spontaneo nella fantasia dell'artista; ma derivasse invece da un errore originario o almeno da una originaria debolezza. Eppure spesso nelle arti figurative e non di rado nella poesia, nella letteratura, persino nelle scienze, un parto vigorosissimo nasce per mezzo di un ritorno dell'artista, del letterato o dello scienziato sopra il proprio lavoro: da certe qualità mediocri o confuse dell'opera iniziale la ridestata immaginazione sa cavare bellezze o sapienze davvero inaspettate. Così nell'altare di legno, fatto *per demostrar el desegno ali forestieri,* stavano già, sconnessi e spostati, quei germi dell'orchestra, che l'allogazione della *Pietà* e dei due ultimi Angioletti ha fecondato in così nuovo modo. Questa è vera opera del genio, che riabbraccia le parti per ricrearle in un tutto.

Già i critici sottili hanno cercato quali degli Angioletti sieno proprio usciti dalla mano di Donatello, quali, sotto la direzione del maestro, dalle mani de' suoi più noti discepoli: a me oggi queste belle elucubrazioni non premono, bastandomi l'onore di rendere praticamente agevole agli studiosi ed agli amatori dell'arte l'esame di tutte le opere, già disperse, del famoso altare, tanto per ricercarle una ad una nei minuti pregi e nei difetti, quanto per aggrupparle insieme con l'occhio e col giudizio.

V.

L'altare, come fu visto dall'Anonimo Morelliano, e come si rivedrà fra poche settimane, presentava e presenterà tre zone orizzontali di sculture.

La prima zona, la più bassa, tutta ad opere di forte aggetto e a figure di media grandezza, priva affatto di linee prospettiche, comprende la *Pietà,* i dodici Angioletti, i quattro simboli degli Evangelisti e la *Deposizione.*

La seconda zona, o intermedia, tutta a rilievi bassi, a figure piccole, a linee architettoniche e prospettiche, comprende i quattro *Miracoli* ed il Ciborio.

La ultima zona, superiore, tutta a statue isolate, grandi quasi quanto il naturale, comprende le figure della Madonna e dei Santi.

Così ogni zona serba la sua propria e costante misura e proporzione, il suo proprio e costante carattere artistico e tecnico.

Ma fra queste opere una ne manca per formare il totale indicato nella tabella della pagina 146: il *Crocifisso.*

Maistro Donatelo da Firencie apparisce la prima volta nei documenti dell'Arca al proposito di questo Cristo in croce, il dì 24 gennaio dell'anno 1444; e ricompare la seconda volta il 19 giugno, quando pagano lire 21 di *cera bianca per fare il crucifiso,* cioè per

apprestare la forma in cui gettarlo di bronzo nella maniera detta a *cera persa.* Poco di poi il Cristo dovette essere finito; ma non se ne ha novella se non tre anni appresso per l'appunto, il 19 giugno del 1447; ed è notizia nuova, ignota prima che la leggesse di recente nei Quaderni dell'Arca il prof. Gloria. Si parla di 28 lire e 10 soldi dovuti da un po' di tempo a maestro Giovanni Nani da Firenze per *un sotopè del Christo che xe in la capella grande sora laltaro grande del curo, el quale è de dui pecii el qualle ira in tuto py 32 con la cornixe atorno.* Certo si tratta del vecchio altar maggiore, poichè dell'altare di Donatello si stavano apprestando i bronzi, ma per metter mano alla costruzione doveva ancora passar più di un anno. Che cosa fosse il *sotopè* o sottopiedi o piedistallo, fatto di due pezzi e grande di 32 piedi con la cornice intorno, è impossibile sapere; nè metterebbe conto di lambiccarsi in vane congetture il cervello. Bensì è quasi certo che il Cristo, benchè in quel ricordo non sia espressamente detto, fosse il Cristo di Donatello. Il *Crocifisso,* di cui tre anni prima si preparava la fusione, doveva essere stato ordinato a un sì famoso artista per un luogo cospicuo: e nessun luogo più indicato e cospicuo dell'altar maggiore per un Cristo in croce; nè si sa, nè è probabile che altro *Crocifisso* fosse dai massari ordinato ad altri. E non è forse inutile avvertire che il *M. Zuhane Nani da Fiorenza taya pria,* cui si paga il *sotopè,* non può essere altri che quel *M.° Zuan so compagno* (compagno di Donatello), il quale, come è narrato nella prima annotazione del 24 gennaio 1844, tolse *libre 40 de fero dala botega de Piero Mangion per fare el Crocifiso de Maistro Donatelo da Firencie.*

Intanto però era andata progredendo l'opera della tribuna o chiusura o cortina o septo del coro, con la sua loggia anteriore e il suo grand'arco, simile, come s'è detto indietro, all'arco pure in marmo, ricco di figure, di ornati, di dorature, il quale dà accesso al coro di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia. S'è pur visto che Donato pose il suo genio in quell'opera, alla quale doveva pure aver messo il suo amore. È facile dunque il credere che il *Crocifisso* fosse tolto dal vecchio altar maggiore, e alzato, per suggerimento dello scultore, lì sull'alto del maestoso arcone centrale nel prospetto della tribuna: che è il luogo appunto eminente e vistoso, ove sta del pari un gran Cristo nella ricordata chiesa veneziana, appeso ad una enorme croce, la quale poggia sopra un basamento o *sotopè,* formato come di rocce, con un teschio nel mezzo. Senonchè il nuovo luogo, assai elevato, esigeva per il *Crocifisso* di Donatello una croce diversa da quella che poteva bastar per l'altare; e infatti ecco che nel gennaio del 1449 maestro Niccolò *depentore* dipinge la *croxe del Crucifisso,* e *una dona indora la* +, e maestro Andrea, *caldiraro* o ramaio, fa *una diadema de ramo per lo crocifisso,* e questo nimbo s'indora, e l'ampia croce, composta di tavole o *tola da finestre* per opera di un *tolarolo* o falegname, è *fata da zuro,* cioè colorita in azzurro, *et messa doro.* L'Anonimo Morelliano non dice nulla del *Crocifisso;* ma il Polidoro descrive, parlando della « più alta parte » del prospetto della tribuna, la « reverenda imagine del Salvatore crocefisso, la quale è di bronzo sopra dorato, di tanta bellezza, di quanta ne può far fede l'artefice suo, che fu il Donatello fiorentino ». Il buon padre Polidoro scambiò per segni di doratura il lustro del bronzo, cui la patina del tempo non ha levato, nemmeno adesso, qua e là i bei risplendori di metallo; se pure egli non alludeva alla doratura della croce di legno.

Distrutta nel Seicento l'arcata con tutta la loggia anteriore della tribuna, rimaneggiati i fianchi, il *Crocifisso* migrò per cacciarsi, appeso ad una massiccia croce di legno bruno, nell'arco del così detto altarone sopra la cantoria, smarrito nel buio. E adesso che l'altarone si è portato, lode al cielo, altrove, il Cristo dove si metterà?

Oh se era fatto per il vecchio altar maggiore della basilica, perchè non dovrà tornare nell'altar maggiore della basilica? Perchè non dovrà compiere la serie dei bronzi insigni? Il rito sacro esige un Cristo in croce sopra l'ara del sacrifizio, e qui lo abbiamo eseguito da un tanto maestro, e della misura per l'appunto delle altre statue, se si tien conto che il Redentore deve dominare la Madre e i Santi. Sotto le braccia orizzontali della croce si raccoglieranno la Madonna, San Francesco, Sant'Antonio — i due grandi frati —; e la

imponente figura del Crocifisso compirà la espressione religiosa dell'altare e insieme la grandezza della composizione statuaria.

VI.

Dove stava l'altare di Donatello, e dove stava l'altare vecchio, quello per il quale fu fatto il Cristo?

Verso la metà del Trecento l'altar maggiore sorgeva lì dove l'asse della nave di mezzo incontra l'asse della nave traversa, chiusa poi dalle cappelle di Sant'Antonio e di San Felice: sorgeva cioè nel cuore della pianta a croce, sotto la cupola, la quale termina all'esterno con il singolare aspetto di cono o di pan di zucchero. Nella *Visione* del cronista Giovanni da Nono, detto Naone o Naon, il quale scriveva prima del 1350, è descritta la basilica del Santo. *Et sub tertia revolutione,* vi è detto, *ponetur altare magnum;* la quale terza cupola, contando dalla facciata, è appunto quella cui ne stanno ai lati altre due, *que crucis formam ecclesie dabunt,* quella avente la copertura *ad similitudinem acus formata.*

Ancora nel 1449 il vecchio altare rimaneva al suo posto, e dovette rimanervi tuttavia per una ventina d'anni; anzi allora, probabilmente, nessuno bramava levarlo, tanta era la repulsione che provavano a distruggere altari, e così frequenti erano gli esempi di due altari nella nave maggiore delle chiese monastiche. Questo spiega e giustifica ciò che altrimenti parrebbe uno spreco incomprensibile: l'adornamento dell'altare vecchio, mentre si apprestava o addirittura si stava ultimando, in un altro posto, il nuovo. Se l'anno 1447, come s'è visto, mettevano il *Crocifisso* nell'altare vecchio del *curo* o coro, nel giugno del 1449 pagavano Donatello, forse in ritardo, *per uno Dio pare de praeda de sora da la chua grande dal altaro.* Questo Dio Padre di pietra sopra la cupola grande dell'altare era forse un busto, forse una testa, che serviva di finimento al baldacchino o ciborio, portato da quattro colonne racchiudenti la mensa, giusta lo stile antico. Il dotto prof. Gloria nella citata pubblicazione afferma anch'egli con assoluta sicurezza che il *Dio pare* era destinato al vecchio altar maggiore; e infatti per immaginare che sopra la pala o ancona di Donatello sorgesse una cupola bisogna non intendere nulla dei documenti, di Donatello e del Quattrocento.

E mi giova avvertire come le due sole volte che il *Dio pare* viene menzionato nei Quaderni dell'Arca, segua immediatamente l'indicazione dell'opera delle facce del coro o della loggia o antipetto marmoreo del coro stesso: *le faze del coro* e *l'antipeto del curo de marmoro;* anzi i lavori della tribuna e del Padre Eterno si pagavano insieme con una sola cifra di 285 lire. S'immedesimano dunque: e, insomma, quell'altare era l'altar *del coro.* E forse, mentre gli toglievano il *Crocifisso* per adornarne il colmo dell'arco d'ingresso *al coro de marmoro,* lo compivano con una figura non di bronzo, nè di marmo, ma di pietra, come parte d'un'opera destinata, presto o tardi, a venire disfatta.

L'altare di Donatello sorgeva in fondo al presbiterio. Per esserne certi non mancavano già le buone ragioni; ma basta dare un'occhiata alla piantina di cui ho parlato e che si vede riprodotta con la fedeltà della fotografia e della zincotipia nella pagina 145. Lo schizzo dell'autore ignoto non poteva riescir più preciso, così nelle forme come nelle proporzioni. Rappresenta la chiesa quale era verso la fine del Quattrocento o, al più tardi, durante il primo ventennio del Cinquecento. Nella cappella dei Gattamelata — *la capela del Gata Melà* — manca l'abside o nicchione, aggiunto poi, quando vi fu trasportato il tabernacolo del Sacramento; nel fianco settentrionale manca la porta, aperta l'anno 1594; non si trovano, naturalmente, le cappelle del Crocifisso e delle Reliquie; si scorgono le linee planimetriche della vecchia tribuna, con la sua loggia anteriore; i nove archi del presbiterio sono affatto liberi; si contano, finalmente, cinque altari — quello della vecchia cappella del Santo, quello della cappella di San Felice, quello della cappella Gattamelata, quello della Madonna Mora e quello del presbiterio, l'altar maggiore.

Sarebbe assurdo pensare che un così attento e sicuro disegnatore avesse posto l'altar maggiore, di sua testa, in un luogo diverso dal luogo suo, come sarebbe assurdo sospettare che avesse dimenticato l'altare antico, l'altare del coro, quando tuttora fosse stato in piedi. Questo era scomparso da un pezzo. Avevano posto mano fino dal 1462, per opera di Lorenzo Canozio da Lendinara, di suo fratello e di Pier Antonio Dall'Abate, agli stalli intagliati e intarsiati, i quali, compiuti nel 1469, con il loro doppio ordine dall'una parte e dall'altra della tribuna, e con i loro novanta magnifici sedili e inginocchiatoi, senza contare i cinque leggii ed il grande armadio dei libri corali, menzionati dal padre Polidoro, dovettero restringere così lo spazio lì in mezzo da rendere disagevole e incomoda la conservazione dell'altare vecchio. Infatti, chi potrebbe mai figurarsi, a cagion d'esempio, un altare fra gli stalli del coro in Santa Maria Gloriosa dei Frari? i quali, eseguiti contemporaneamente agli altri di Padova, ma, più fortunati, scamparono alla distruzione, rimanendo immobili al luogo loro, mentre questi vennero prima spostati, poi inesorabilmente consunti dal fuoco.

Nella chiesa dei Frari succedette all'altar maggiore vecchio lo stesso caso, poichè la pergamena, trovata nel rifare l'anno 1825 la mensa che sta nel fondo del presbiterio, non poteva riferire al 1469 la consacrazione, come taluno crede, del primitivo altare, essendo la chiesa molto più antica, bensì la consacrazione dell'altare trasportato nel posto ove ora si vede. Ed altra e più calzante prova di questi spostamenti di altari ci è fornita da una chiesa veramente sorella, benchè sorella minore, della nostra basilica, la chiesa di San Francesco in Bologna, ove l'altar maggiore, con la famosa ancona scolpita in marmo da Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, rimase nel centro della croce fino al secolo XVI, poi fu portato indietro.

Tornando alla posizione dell'altare di Donatello, che è quella che mi preme, dirò come neppure la dimostrazione grafica del vecchio disegno bastasse a quietare il mio animo. So che in queste faccende bisogna andare coi piè di piombo, interrogando il monumento medesimo, se non risponde sopra terra, almeno sotterra. Domandai dunque, innanzi tutto, e ottenni tosto dalla illuminata e generosa cortesia della Presidenza dell'Arca, di cercare nel punto in cui il valoroso padre Gonzati aveva con sicurezza affermato che l'altare di Donatello si alzava: «il centro dell'abside, dove ora sta collocato il bancone dei libri corali». Ecco il resultato degli scavi, praticati colà sotto la vigilanza del segretario dell'Arca, valentissimo e coscienziosissimo ingegnere, il quale così mi scrisse: «Ho fatto l'assaggio dietro l'altar maggiore, ma nulla rinvenni. Spinsi l'esame fino alla profondità di m. 1.70 per una lunghezza di circa 4.50, cioè tra l'altar maggiore ed un sepolcro, che esiste sotto il bancone nel centro del coro (la tomba di Lorenzo degli Alberti, fiorentino, morto nel 1421). A ridosso del sepolcro trovai dei rottami, che dimostrano come con quelli sia stato riempiuto lo scavo praticato per la costruzione del sepolcro medesimo; il rimanente era terra vergine». Nessun indizio dunque di fondazioni d'altare.

Assodato che il padre Gonzati aveva preso un granchio, feci praticare lo scavo sulla traccia del vecchio disegno; e si trovarono le cercate fondamenta proprio in quel punto, sporgenti m. 2.55 dalla soglia della porta, la quale ora serve di passaggio tra il coro ed il retrocoro, ed è aperta nel muro grossissimo reggente la cantoria: muro che sporge a sua volta di m. 1.56 dai piloni dell'arcata centrale dell'abside. I fondamenti hanno una prima parte larga 0.50 e abbassata 0.30 dal piano del pavimento; una seconda parte larga pure 0.50 e abbassata 0.40; una terza parte larga 1.55 e abbassata 0.20. Pur troppo i resti delle sostruzioni, se mostrano con assoluta evidenza che reggevano un altare, non bastano, chiuse come sono tra le fondamenta delle cantorie secentistiche, a porgere nessun indizio sulla forma e sulla estensione di esso.

Le nove arcate del presbiterio erano aperte e libere fino al basso, quando sorgeva l'altare, con grande vantaggio di quella parte del tempio, ch'è la più nobile, la più grandiosa e la più pittoresca; ma non pare che la cosa fosse senza pericolo per le opere di Donatello, poichè nel 1467, *per conservation dell'altare,* i massari dell'Arca e gli esecutori testamen-

tari *de la felice memoria de madonna Jacoma,* vedova del Gattamelata, allogano ad un fabbro, maestro Domenico Montanaro, i cancelli, *li quali vanno attorno a l'altare grande fra uno pilastro e l'altro,* acciocchè *intrar non si possa al detto altare.* I cancelli erano di gentile lavoro, poichè nel contratto son detti *adornamenti de ferro,* e gravarono sulla eredità di madonna Giacoma con la grossissima somma di 2762 lire d'allora. Il Polidoro ce li descrive nel 1590 così: « Certe grate di ferro di molti piccioli pezzi con tal maniera insieme legati, che formano varietà di bellissimi fori per i quali si può dentro agevolmente vedere.... con arme et insegne del valoroso capitano Erasmo Gattamelata da Narni ».

I cancelli ricchissimi stettero al loro posto fino all'anno 1651, quando i presidenti dell'Arca deliberarono di *voltar il coro alla moderna,* e il Comune di Padova assegnò mille ducati per un'opera *così pia et così santa.* I novanta stalli, tolti in fatti dalla tribuna, cui si levava la loggia e la parete anteriore e si riformavano i fianchi, vennero acconciati nel presbiterio, ove aspettarono che l'incendio del 29 marzo 1749 li ardesse tutti, meno due soltanto, i quali, incompleti e trasformati in confessionali, rimangono a far rimpiangere i loro perduti compagni.

Ma, innanzi di trasportare gli stalli, fu alzato fra i dieci piloni (i due grossi della cupola e gli otto del poligono) il muraglione alto più di cinque metri, portante le cantorie, contenente scalette e confessionali, rivestito di ornamenti e di marmi. Allora l'altare enorme del Campagna e del Franco venne scomposto, andandone, come si è detto, una parte nella cappella dei Gattamelata, un'altra sopra la cantoria centrale, ed il resto disperso. E nel 1652 si alzò, più innanzi, quasi dove stava l'altare primitivo, il quarto altar maggiore, barocco alla maniera del Seicento, con alcuni bronzi di Donatello bestialmente incastonati nella mensa, e con le statue, alle estremità, di San Lodovico e di San Prosdocimo, nella quale ultima, essendosi perduta l'anfora, che il Santo teneva in mano, ne fu rimessa un'altra l'anno 1751 da un artefice chiamato Venier.

Questa è la storia degli altari del Santo, rammentata qui per venire alla seguente conclusione: che l'altare di Donatello non si può più rimettere dove stava, nel fondo del presbiterio.

Il presbiterio nella sua parte inferiore ha mutato faccia; nè sarebbe possibile, nè sarebbe nemmeno desiderabile distruggere tanta parte delle opere marmoree e assai ricche e, per dire la verità, non brutte dei secentisti. Senza distruggerle, l'altare non potrebbe essere veduto di dietro, ove devono stare due Storie, due Evangelisti e la maravigliosa *Deposizione;* l'altare verrebbe soffocato dall'aggetto della cantoria; l'altare giacerebbe nella penombra. Ma il discorrere di ciò è uno sciupio inutile di fiato, poichè, senza buttar giù le opere secentistiche, l'altare, materialmente, non troverebbe più posto. S'aggiunga, per soprappiù, che ivi non servirebbe oggi affatto alle cerimonie religiose; e apparirà evidente come altro non resti che alzarlo nel mezzo del presbiterio, in luogo del già distrutto e insulso altare barocco, ove, abbondantemente illuminato dai due enormi occhi de' fianchi della basilica, cui sono già stati tolti gli orridi e densi vetri colorati moderni, libero davanti, di dietro, ai lati, servirà comodamente e onoratamente alle sacre funzioni, tornando press'a poco nel posto del primitivo altare maggiore.

E nulla, per ciò che spetta alle esigenze del rito, verrà mutato al paragone del precedente altare, nella vastità e nelle proporzioni della mensa, de' gradini, della predella, dei gradi, del ciborio; nè questo è merito dell'architetto, che propose e sta attuando la ricomposizione, poichè le dimensioni generali e parziali dell'altare ricomposto non derivano dall'arbitrio o dall'artifizio, ma bene invece dalle misure effettive e dalla distribuzione obbligatoria di quella trentina di capolavori, che Donatello seppe lasciarci, che i nostri padri non hanno rispettato abbastanza, e che noi abbiamo l'obbligo verso la storia e verso l'arte di rimettere in bella e logica mostra.

VII.

Magari si potesse fare di più! Magari fosse dato, oltre la scultura, mostrare l'intiera opera architettonica e ornamentale del sommo maestro! Ma, come s'è detto, senza una cieca prosunzione od una beata ignoranza non è neppur lecito di tentarlo. Non resta nessuna traccia dipinta, scolpita, disegnata dell'altare di Donatello; nessun frammento delle sue cornici, de' suoi sostegni, de' suoi fregi è rimasto a' nepoti. Ogni ricerca è riescita vana. Eppure è strano che d'una opera così singolare d'un così celebre artista, durata in piedi quasi un secolo e mezzo, neanche uno dei molti suoi discepoli e creati, neanche uno de' suoi ammiratori abbia fatto una copia o un'imitazione; neanche uno abbia tratto da essa l'ispirazione o il germe, facile a indovinarsi, d'un proprio concetto. Almeno si sperava, ultimamente, frugando in mezzo alle fondazioni dell'altare del Campagna e del Franco e in altri scavi lì appresso, di vedere, fra mezzo ai rottami ed ai calcinacci, spuntare il resto d'una sagoma o di un fiorame dell'opera miseramente distrutta. Ogni ricerca era un disinganno.

Almeno i vecchi documenti scritti (sebbene le pergamene e le carte non abbiano mai saputo, da sole, guidare il compasso e la matita del restauratore) almeno registrassero qualche cosa della composizione delle parti, dessero una certa quantità di misure, come, per esempio, il contratto di sessant'anni più antico, il quale fu conchiuso da Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne con i frati di San Francesco in Bologna per l'ancona famosa.

I documenti padovani già conosciuti e quelli nuovamente letti nell'archivio della veneranda Arca del Santo danno all'incontro, in tutto, una sola, una unica misura, e anche questa di ben poco rilievo. Si tratta di novantacinque piedi di gradini pagati per il nuovo altar maggiore a maestro Bartolomeo tagliapietre, il dì 26 di giugno, l'anno 1449; ed erano *schalini de priede veronexe bianchi rossi.* Ma dietro l'altare non s'impiegava marmo di Verona, bensì pietra tenera di Nanto, pagandola a Nani de Fiorenza; e un mese prima avevano sborsato a maestro Antonio detto Moscatello *bochalaro,* boccalaro o vasaio, per *quareti et liste lui à fato per i scalini* lire 59 e soldi 12. D'altro non si può intendere che di quadretti, ossia ambrogette in terra cotta o maiolica dipinta e invetriata, con le relative fascie di contorno. Forse per l'ornamento a colori di codeste mattonelle Francesco Squarcione aveva dato i modelli sino dal precedente aprile, compensato con meno di sei lire; e veramente questo è il solo modo di spiegare come il dotto e grasso maestro del Mantegna potesse *depenzere el pavimento de laltaro grande.* E dei gradini altro non si sa; ma è assai più di quanto sia dato conoscere intorno alle altre parti architettoniche dell'opera.

In essa v'erano otto colonne, di cui si fa già menzione al proposito del simulacro di altare, esposto, alla maniera che s'è indietro narrata, il giorno della festa di Sant'Antonio nell'anno 1448. Le colonne definitive, *de marmoro, 4 quare e 4 tonde, con li suo capiteli e baxe,* erano grandi o piccole? Certo, erano piccole, perchè in un luogo son dette *colonete;* ma dove stavano e quale aspetto avevano? Forse, anzi probabilmente, reggevano il dossale, dacchè vengono indicate quali *cholone a chavaleti per la pala.* Pure un così gran dossale, come non poteva non essere quello dell'altare di Donatello, con le sue Storie lunghe più di un metro e 20 centimetri, con le sue statue alte all'incirca un metro e mezzo, doveva sembrare grave sopra i sostegni nani, quando davvero avesse poggiato su quelli. Vero è che il dossale dei Dalle Masegne aveva *per sostentamento diecenove colonnelli;* vero è che l'ancona marmorea straricca, attribuita falsamente a Giovanni Pisano, nella cattedrale di Arezzo, è retta da sei colonne. Ma non s'ha a confondere l'organismo classico, il quale apparisce in tutte le opere di Donatello, ed è poi manifesto nelle architetture delle Storie di Sant'Antonio, con i contraffortini, i tabernacoletti, i pinnacoletti, le statuette, i minuti bassorilievi delle opere, altrimenti ammirabili, del secolo XIV. Può darsi (e se i documenti lasciano intendere qualche cosa, s'intende questo) che Donatello nella generale composizione

del suo altare, ove le misure e le forme delle opere statuarie differiscono da quelle di tutti gli altari contemporanei o posteriori, quasi quanto diversificano da quelle dei precedenti, s'ispirasse, in parte, alle ancone marmoree del secolo innanzi, pensando forse anche a quella di Arezzo, la quale scende al 1375, ed a quella di Bologna, ch'è del 1388; ma, se così è, come poi avesse piegato certi concetti ogivali alla nuova larghezza di sentimento, di dimensioni e di forme, come avesse collegato le idee architettoniche alle novità della statuaria, son cose che nessuno può presumere al dì d'oggi d'indovinare quando non pecchi di puerile albagia.

Insomma, delle otto colonne di Donatello, anzi *colonete,* sappiamo solo quel tanto, che ora s'è riferito. Quanto alla costruzione, Donatello comincia a far condurre pietra da Nanto nel dicembre del 1448, e il mese appresso va *a comprar marmori;* e si pagano 20 soldi, ossia una lira, le giornate di scalpellino per la pietra che *va drio laltaro;* e già si tocca di alcune cornici — *algune cornixe.* Le cornici di marmo ebbero qualche ornamento di bronzo e dorature, per l'oro delle quali Donato riceve l'esigua somma di tre fiorini, pari a 16 lire e 16 soldi. Gli ultimi lavori dell'altare sono una grata di ferro al di dietro — *una gradela che xe fata drio laltaro grande* — e nell'ottobre del 1449 due serrature — *do saraure al altaro grande lire 1 soldi 0;* ma questa grata o inferriata, chiusa a chiave, era staccata dall'altare e infissa nei piloni del presbiterio, era applicata alle *colonete* formanti cavalletto al dossale, chiudeva una specie di confessione o cripta? Vattel'a pesca.

Finalmente l'11 giugno del 1450 si compensano con una lira i facchini, i quali portarono *le figure da cha de m.° Donato sul altaro;* e così finisce la storia della costruzione, e qui hanno termine quelle nuove notizie, sulle quali alcuni uomini coraggiosi vorrebbero rifare il veridico altare di Donatello.

Fu immaginato che l'altare somigliasse a quello della cappella di San Felice o all'altro della cappella del beato Luca Belludi nella stessa basilica di Sant'Antonio; fu fantasticato che i trenta bronzi donatelliani si distendessero tutti nel prospetto del dossale e della mensa; fu affermato che i dodici Angioletti dovevano schierarsi nel grado; fu dimostrato che dovevano invece interporsi alle Storie; venne finalmente proclamata per le stampe con la matita e con la penna la genuina ricostruzione dell'altare « basata sui documenti amministrativi della basilica ». Qui le otto *colonete* diventano colonnone; qui i fianchi dell'edificio s'allargano nientemeno che a metri 2.40; qui il dossale si trasforma nel secondo basamento d'una enorme loggia; qui l'altare di Donatello, come scrive lo stesso autore « presenta all'incirca l'aspetto di un arco trionfale romano ». La sola cosa che manchi in questa pomposa esercitazione accademica è appunto ciò che i documenti ripetono sempre e con rara chiarezza: la *pala* o l'*ancona.*

Concordia di archeologhi e restauratori, o, per meglio dire, di dilettanti d'archeologia e di restauri!

Chi non rammenta il caso del pergamo di Giovanni Pisano? Il Comune di Pisa aveva votato la spesa di 18,000 lire per ricomporlo, la Provincia di 5000, il Governo di 4000. Il modello del Fontana era stato approvato da tutti quanti, artisti, dotti, amministratori, dopo studi minuziosi e profondi. Un Francese, vero amico d'Italia, autore di due pubblicazioni, senza le quali non si saprebbe come studiare l'architettura del Medio Evo in Toscana, *La Toscane au moyen âge* e *Les monuments de Pise,* il Rohault de Fleury, in quel suo stupendo monumento d'erudizione ch'è *La Messe,* stampava come il professore Fontana fosse riescito a combinare le varie parti dell'antico pulpito in un *charmant modèle,* rispondente a *toutes les exigences du problème.* Lo scultore Sarrocchi, restauratore della *Fonte Gaja,* aveva finito le pochissime sostituzioni alle parti originali mancanti. Sembrava che nulla oramai si opponesse alla generale volontà di rimettere in piedi nel Duomo la celebrata opera del 1311, tolta dalla chiesa nel 1627: quand'ecco un acuto scrittore mette innanzi nell'*Archivio storico dell'Arte,* non senza sode ragioni, alcuni *se* e alcuni *ma* intorno al modello del Fontana; e tutti rimangono perplessi, e il lavoro resta sospeso, e le tre Grazie mistiche e le quattro

Virtù cardinali e l'allegoria di Pisa e gli Evangelisti e la Forza cristiana e la Forza pagana e le dugentosessantatrè figure dei sette bassorilievi e tutto il resto giace nei magazzini, e andrà a popolare sparpagliatamente e sconclusionatamente un museo gelido. Resterà inutile il voto del Fleury, che scriveva: *Enfin ce qui est souverainement désirable c'est qu'on se décide à rendre au monde des arts cet admirable monument, en en ressemblant les fragments;* e resterà vana la dichiarazione del valente e coscienzioso signor Supino, il quale nel suo stesso articolo dell'*Archivio storico dell'Arte,* che fu la principale cagione delle nuove incertezze, concludeva: « Qualunque ricomposizione sarà in fondo sempre preferibile al sistema tenuto sin qui di serbare gli sparsi avanzi fra i magazzini dell'Opera e le soffitte del Duomo ». Ma qualsivoglia disegno di ricomposizione troverà sempre, nel fiorire odierno degli studi critico-artistici, chi, per l'uno rispettabile argomento o per l'altro, non crederà di poterlo approvare; e nel dubbio il savio s'astiene.

E pensare che nel pulpito del Pisano mancano soltanto quattro o cinque figurette fra le tante antiche, e qualche testa di serafino e alcuni membri architettonici, mentre per l'altare di Donatello la nostra ricchezza si riduce a poche preziose righe dell'Anonimo Morelliano, ed ai magri, anzi ischeletriti documenti, dei quali s'è data dianzi la compiuta e fedele notizia!

Non tentando dunque di afferrar l'impossibile, contentiamoci di vedere i lavori del grande artefice riuniti di nuovo in un altare modesto, e distribuiti e collocati così come stavano nella prima metà del Cinquecento, quando ancora l'opera non aveva subìto nessuna grave e deplorevole alterazione. Ma la semplicità dei concetti architettonici e ornamentali, per cui sieno lasciate splendere, non impacciate, non disturbate da odierne fantasie, le opere vecchie insigni, non raggiungerebbe il suo intento quando i membri dell'architettura, le sagome ed i fiorami facessero pensare ad un'arte diversa dall'arte di Donatello. Imitar da Donato, ma imitare spontaneamente, senza fatica, senza artifizio: ecco il punto.

Fra le opere di lui bisogna evidentemente scegliere quelle che più s'accostano al carattere di un altare e più s'avvicinano agli anni in cui il Fiorentino lavorava per la basilica padovana. Il pensiero corre immediatamente all'ampia cantoria di Santa Maria del Fiore, che ora s'ammira ricomposta nel Museo dell'Opera, e di cui le parti sotto il fregione dei putti danzanti son tutte antiche. È la più rilevante opera architettonica di Donatello, compiuta pochi anni prima ch'egli principiasse il nostro altare di Padova. Nel 1440 gli pagano cento fiorini d'oro *pro parte solutionis pergami.*

Dopo la cantoria verrebbe per l'importanza architettonica l'*Annunziazione* di Santa Croce; ma qui v'è un dubbio. Quando fosse opera giovanile, come, insieme col Vasari, quasi tutti, anche i più recenti scrittori, affermano; quando risalisse al 1406, come registrò anche il compianto Milanesi nel suo affrettato *Catalogo delle opere di Donatello,* pubblicato il 1887, l'*Annunziazione* sarebbe troppo lontana dall'altare del Santo.

Ma se lo Tschudi ha ragione di giudicarla posteriore al 1433, se pensa giusto attribuendola ad un periodo *immediatamente precedente a quello delle opere di Padova,* il bassorilievo di Santa Croce con la sua ricca incorniciatura diventa un esemplare magnifico. E, in verità, guardando al tabernacolo di San Pietro in Vaticano, quello che fu riconosciuto dallo Schmarsow e che va riferito al secondo soggiorno del maestro in Roma, cioè agli ultimi mesi del 1431, nel che il Gnoli, fine studiatore delle opere romane di Donatello, consente: guardando a quella architettura incerta e tormentata, è impossibile non riconoscere che l'architettura dell'*Annunziazione* vien dopo. Ed è pure impossibile non vedere quasi una identità di spirito architettonico e ornamentale fra questo lavoro e la cantoria, nella quale abbondano gentili adornamenti nelle gole, negli ovoli, nelle fusaiuole, nei tori, festoni di frutti e fiori allacciati da nastri svolazzanti, conchiglie allineate in fregi, vasi, fogliami variamente girati, testine d'angeli alate: tutte cose che l'artista fece riprodurre a Padova, modificandone un poco il garbo, in quel *coro de marmoro,* in quelle facce della tribuna, di cui abbiamo dianzi parlato.

Non mancano dunque i sicuri modelli d'una maniera architettonica donatelliana, i quali, imitati con discrezione, bastino a imprimere all'umile concetto d'un altare odierno quel tanto d'antica apparenza, ch'è necessario all'accordo con i trenta bronzi e con la *Deposizione.*

L'altare, immaginato ed eseguito secondo i predetti criterii, sarà consacrato solennemente nella basilica padovana il dì 15 del prossimo agosto, giorno in cui si compie il settimo secolo dalla nascita di Sant'Antonio.

CAMILLO BOITO.

ANDREA DEL VERROCCHIO

AI SERVIZI DE' MEDICI



BBASTANZA scarse e molto incerte sono le notizie che possediamo di quasi tutta la prima metà della breve vita, e quindi dei primordi dell'attività artistica del Verrocchio (1435-88), uno de' più eminenti fra gli artefici del suo tempo, inquantochè — grazie allo scrupoloso studio della natura, a un sentimento speciale della bellezza e alla molteplicità del proprio talento — non solo arricchì di opere immortali il patrimonio artistico del Quattrocento, ma, per mezzo di numerosi suoi allievi, contribuì anche efficacissimamente affinchè l'evoluzione dell'arte giungesse al suo apogeo nelle produzioni impareggiabili dell'aureo Cinquecento.

Già alla prima domanda d'importanza che si può e si deve fare riguardo alla biografia di un artista, quella, cioè, di chi egli fosse scolare, la fonte a cui siamo avvezzi di ricorrere in primo luogo, se si tratta di esser rischiarati su questioni della storia dell'arte nel Rinascimento, vale a dire il Vasari, si fa muta non accennando se non in generale che Andrea « in giovanezza attese all'orefice ». Il Del Migliore riuscì a precisare l'indeterminatezza di siffatta comunicazione, dimostrando che fosse stato l'orefice Giuliano Verocchi da cui il giovane principiante non solo apprese quel mestiere, ma ricevette pure il cognome che poi gli si appiccò a preferenza del nome della propria famiglia. Parlando in seguito dell'evoluzione che il giovane artefice dall'orificeria prese alla scultura, il Vasari colla stessa superficialità riferisce, com'egli « abbandonato in tutto l'orefice, si mise a gettare di bronzo, e,..... preso maggior animo,..... a lavorare di marmo », quasi che tali cose, senza il menomo ammaestramento, senza nessuna istruzione professionale, andrebbero da sè! Tanto maggior pregio acquista la notizia che lo dice discepolo di Donatello, contenuta nel cosidetto *Libro del Billi,* una raccolta di biografie d'artisti, anteriore almeno di una ventina d'anni della prima edizione delle *Vite Vasariane.* [1] Incontriamo lo stesso ragguaglio sul nostro maestro pure nelle seguenti parole: « Infra i disciepoli di Donato non fu ancora in pocho pregio Andrea del Varochio fiorentino », parole che si trovano nella di

[1] Vedi la mia pubblicazione: *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze.* Estratto dall'*Archivio Storico Italiano,* ser. V, tomo VII, Firenze, 1891, pag. 27. Dal Libro del Billi prese la notizia in questione anche il cosidetto Anonimo Gaddiano. Vedi il mio scritto: *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano nella Biblioteca Nazionale di Firenze.* Estratto dall'*Archivio Storico Italiano,* serie V, tomo XII, Firenze, 1893, pag. 61.

lui notizia biografica contenuta in un codice manoscritto dal titolo: *Vite de' primi pittori di Firenze,* composto contemporaneamente o, più probabilmente, prima delle *Vite* di Vasari dal noto poeta e letterato fiorentino Gio. Battista Gelli, e che oggi è posseduto dal ch. Girolamo Mancini, bibliotecario benemerito della Comunale di Cortona.[1] Ed è singolare che il Vasari, benchè abbia conosciuto il *Libro del Billi,* e nello scrivere le sue *Vite* abbia approfittato, in modo abbondante, delle notizie contenutevi, tralasciò di raccoglierne appunto quella concernente il maestro del Verrocchio. Nulladimeno non c'è da dubitare sulla giustezza di essa. Poichè se pure non l'attestassero parecchi punti di contatto fra il maestro e lo scolare in quanto allo stile, al carattere del loro fare artistico e tecnico, essa verrebbe resa più che verosimile dalla circostanza riferita, oltrechè dal Billi (l. c., a pag. 24), dal Vasari stesso (ed. Milanesi-Sansoni, t. II, pag. 414), che, cioè, il Verrocchio fu adoperato per finire un'opera di Donatello lasciata incompiuta da questi (vedi i particolari più avanti), nonchè dall'aver preso lo scolare, dopo la morte del maestro, il posto occupato da esso nei favori della famiglia che allora non solo nella vita politica, ma anche in quella artistica tenne il primato a Firenze; sicchè, come vedremo nel corso della presente memoria, in seguito, durante tutta quasi la sua vita, non gli mancarono mai incarichi e commissioni per opere d'arte da eseguirsi per conto dei Medici.

E non sono nè più ricchi, nè di maggior autenticità neppure i ragguagli che dal Vasari si possono cavare circa i primi lavori del giovane nostro scultore. Se facciamo astrazione di alcune opere di orificeria dal biografo sommariamente ricordate (bottoni da piviali, tazze lavorate a rilievo), egli, come prodotti più anteriori della sua abilità scultoria, enumera due bassorilievi nel dossale d'argento del battistero di San Giovanni a Firenze,[2] parecchi degli apostoli d'argento sull'altare della cappella di Sisto IV in San Pietro di Roma[3] e il monumento sepolcrale di Francesca Tornabuoni in Santa Maria della Minerva. Ora, come sappiamo da documenti; nessuna di queste opere fu principiata a eseguire prima dell'anno 1478, cioè quando il Verrocchio aveva già raggiunto quarantatrè anni di vita, e non gliene restarono

[1] Vedi l'edizione sopra citata del *Libro di Antonio Billi* a pag. 7, nota 2, e la mia opera: *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke,* Stuttgart, 1892, a pag. XXIX dell'Introduzione. Per le ragioni ivi esposte, all'autore della presente memoria non fu possibile di chiarire se lo scritto del Gelli derivi dal Libro del Billi o se ne sia indipendente. Soltanto in quest'ultimo caso il ragguaglio circa l'educazione artistica del Verrocchio acquisterebbe pregio accanto alla relativa notizia del Billi. Anche un terzo autore, anteriore ai due testè ricordati e quasi contemporaneo del Verrocchio, lo mette in relazione con Donatello. Pomp. Gaurico nel suo scritto *Da Sculptura,* stampato a Firenze nel 1504, lo dice non già discepolo, bensì emulo di esso (Ediz. Brockhaus, Lipsia, 1886, pag. 254: Andreas Alverochius Donatelli sed jam senis aemulus).

[2] Erra il Vasari nell'attribuirgli due dei rilievi in discorso, giacchè uno solo, quello cioè rappresentante la Decollazione di San Giovanni, è opera sua. Però, c'è un grano di verità in ciò ch'egli dice: i documenti ci insegnano che il Verrocchio nel 1477 aveva fornito modelli per due rilievi, di cui uno solo fu accettato, e l'esecuzione gli fu allogata il 13 gennaio 1478. Lo diede compiuto sul principio del 1480. (V. CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno al dossale di San Giovanni,* pubblicate nel giornale *La Nazione* del 23 giugno 1869, e P. FRANCESCHINI, *Il dossale d'argento del tempio di S. Giovanni in Firenze. Memoria storica,* Firenze, 1894, a pag. 23, nota 2, e pag. 24, note 1 e 2.

[3] Il Vasari solo fa menzione di queste statue come opere del Verrocchio. Nelle note spese che si riferiscono al governo di Sisto IV (pubblicate nel III volume della nota opera del Müntz) non se ne trova alcun ricordo. Nemmeno Grimaldi, nella sua descrizione della cappella di Sisto IV (situata sul luogo dell'odierno coro dei canonici), rammenta, come esistenti sull'altare di essa, gli apostoli in discorso. (V. E. MÜNTZ, *Ricerche intorno ai lavori archeologici di G. Grimaldi,* Firenze, 1881, pag. 42 e seg.). Invece l'Albertini (*Opusculum de mirabilibus novae Urbis Romae,* ediz. Schmarsow, Heilbronn, 1886, pag. 14) accenna a simili statue esistenti nel sacrario di San Pietro con queste parole: *Quid dicam de XII Apostolis argenteis deauratis a tua beatitudine largitis?* Non può correre alcun dubbio sulla verità della sua indicazione, poichè lo scritto dell'Albertini è appunto dedicato a Giulio II. Se dunque, come pare verosimile, gli apostoli del Vasari erano identici a quelli dell'Albertini, la notizia relativa del primo perde affatto la sua probabilità essendo escluso che il Verrocchio abbia potuto lavorare a Roma sotto il pontificato di papa Giulio.

che dieci. È vero che il Vasari nel corso della sua relazione viene a far menzione anche di lavori anteriori del nostro artefice; ma pur tuttavia le sue indicazioni, circa essi, non rimontano al di là del 1467, anno in cui si sa da' documenti che il Verrocchio lavorò già al gruppo (dal Vasari appunto addotto e descritto) di San Tommaso e Cristo per Orsanmichele, benchè non lo desse finito se non nel 1483. Anche con questa data, dunque, arriviamo all'anno trigesimo secondo della vita del nostro maestro! Per trovare una spiegazione per questi tardi primordi nell'esercizio della scultura si potrebbe, per avventura, allegare che il Verrocchio nell'età sua giovanile avrà esclusivamente atteso all'orificeria; anzi in conferma di quest'argomentazione si potrebbe addurre la testimonianza di Benvenuto Cellini, che asserisce aver il Verrocchio esercitato l'arte dell'orefice fino alla sua età matura. [1] Ma prima di acquetarsi in simili argomenti, vediamo un po' se forse da altre fonti meno fallaci dello storico aretino non si potrebbero attinger notizie confermanti che nemmeno il nostro maestro avesse indugiato fin tanto che aveva passato il sesto lustro della sua vita, per provarsi nei sereni campi dell'arte per l'arte.

Infatti, documenti irrefragabili ce lo dimostrano già sei anni prima intento a ottenere l'allogazione di un cospicuo lavoro di scultura ornamentale. Era questo una cappella ossia edicola da erigersi nel Duomo di Orvieto sul destro lato della porta di mezzo, destinata per collocarvi un'immagine devota, di stile bizantino, della Madonna detta della Tavola, che ancora oggi si custodisce in quella cattedrale. Di simili cappelle di devozione poste per lo più proprio in sulle entrate delle chiese abbiamo ancora parecchi esempi, come, per non ricordare che le più note, la cappella dell'Annunziata nei Servi di Firenze; quella del Crocifisso in San Miniato al Monte, e quella della Madonna del Parto in Sant'Agostino a Roma. Ai 28 d'aprile 1461 gli operai del Duomo di Orvieto mandarono a Firenze e a Siena per avere disegni dietro a' quali costruire l'opera in quistione. Furono presentati e pagati ancora nello stesso anno tre disegni da Desiderio da Settignano, Giuliano da Majano e dal Verrocchio, e un modello di legno e cera da Giovanni di Francesco Cini da Siena. Nessuno dei concorrenti, però, ebbe la commissione per l'esecuzione del lavoro: essa fu affidata, a quanto pare, secondo il suo proprio modello, nel 1464, al capomastro dell'opera del Duomo, Giovanni di Meuccio da Siena. (Ora non n'esiste più nulla, essendo la cappella stata demolita, non si sa precisamente quando, ma certo prima del 1622). [2] Se, dunque, la fortuna pure non arridesse al nostro giovane maestro in questo primo suo passo, il solo esser egli stato invitato a concorrere con scultori tanto rinomati e provetti come erano già a quel tempo i due suoi emuli, è un fatto sufficiente per supporre che anche lui non era riputato fra gli ultimi nel suo mestiere. Ma un argomento ancora più irrefragabile per questa supposizione desumiamo dalla seguente commissione affidata al Verrocchio, nel 1464 o 1465, dalla parte di Pietro de' Medici, e che spetta al sepolcro di suo padre Cosimo il Vecchio. Ed allo stesso tempo, negli ultimi anni della vita di Donatello divenuto incapace nella sua vecchiezza d'ogni lavoro, ma di certo non più tardi del 1466, anno della morte di esso, il Verrocchio doveva aver finito, secondo ogni probabilità, sebbene non si possa produrre nessun documento in conferma di detta data, quell'opera del suo maestro che più sopra abbiamo già rammentata, cioè il lavabo nella sagrestia vecchia di San Lorenzo. [3]

[1] « Andrea del Verrocchio, scultore, stette all'orefice insino ch'egli era uomo fatto ». (*Vita di Benvenuto Cellini*, ediz. Tassi, Firenze, 1829, vol. III, pag. 272).

[2] Vedi L. Fumi, *Ricordi di un oratorio del secolo XV nel Duomo di Orvieto*, nell'*Archivio storico dell'Arte*, anno IV, pag. 47 e seg. — Non può sussistere nessun dubbio che nella nota di pagamento, stampata a l. c., pag. 52, n. XI, nella quale, del resto, non sono pur troppo indicate le somme sborsate ai diversi artisti, sotto la denominazione di *Andrea Michaelis* non si abbia da ravvisare il Verrocchio, non esistendo in Firenze a quel tempo un altro artefice rinomato del medesimo nome di battesimo e insieme patronimico.

[3] Un terzo lavoro affidato al Verrocchio, poco posteriormente, sarebbe stato, secondo l'opinione di alcuni scrittori, il getto di due bassorilievi per la porta della sagrestia nuova in Santa Maria del Fiore. Se non che, dal tenore della relativa nota di pagamento: *1467,*

Ma con questi due lavori siamo, nell'istesso tempo, entrati nel novero delle opere del nostro scultore, eseguite per commissione dei Medici, delle quali ci proponemmo di ragionar particolarmente nella presente memoria. E, fortunatamente, possiam farlo appoggiandoci sull'autorità di un documento tanto pregevole quanto indiscutibile riguardo alla sua autenticità. [1] È esso un elenco dei lavori forniti dal Verrocchio alla famiglia Medici, presentato dopo la cacciata di essi da Firenze, e dopo la loro declarazione a rubelli ai 25 di settembre 1495, da suo fratello maggiore Tommaso, di professione tessitore di drappi, agli ufficiali dei ribelli e ai sindaci dei beni de' Medici, per far valere come erede di Andrea i suoi diritti su quanto questi aveva ancora a riscuotere da essi a questo conto. È vero che raffrontando il nostro documento col testo del testamento di Andrea rogato a Venezia il 25 di giugno 1488, non si capisce bene perchè il fratello Tommaso, e non piuttosto Lorenzo di Credi, istituito dal testatore suo commissario ed esecutore testamentario, comparisce colla richiesta in discorso innanzi ai sindaci sopra ricordati. [2] E si capisce ancora meno come la famiglia Medici abbia potuto restare debitrice di tutte le opere a lui ordinate nel corso di quasi venticinqu'anni non solo al Verrocchio, ma anche ai suoi eredi per altri sette anni. Se non che per spiegar ciò si volesse supporre che Tommaso da una parte non conoscendo in particolare i conti fra suo fratello ed i suoi committenti, e dall'altra non volendo privarsi di qualsiasi somma spettantegli per diritto di eredità, abbia preso l'espediente di tessere un elenco completo delle opere in questione senza però indicare le somme dovute per ogni singolo lavoro (giacchè nel documento sono infatti rimaste in vuoto le indicazioni dei singoli prezzi), lasciando agli ufficiali a ciò costituiti la cura di estrarre dai conti della Casa Medici quanto restasse ancora da pagare per una o l'altra delle opere contenute nell'elenco.

Comunque sia, e benchè del nostro documento non possediamo l'originale, ma soltanto una copia dalla mano d'uno scrivano pubblico, [3] ciò non toglie nulla al pregio di esso, pregio che consiste principalmente sì nel mettere fuor di dubbio, riguardo a parecchie opere fin qui attribuite al Verrocchio sull'autorità sola del Vasari, la loro autenticità, e sì nel farci conoscere alcune altre di cui fin adesso non si aveva nessuna notizia, come anche nel mostrarci il maestro occupato in faccende che finora non si avrebbe creduto essere roba sua.

4 nov. Andrea del Verrocchio dee avere per metallo prestato a Luca e a Michelozzo per gettare le due ultime storie della porta della sagrestia fior. — si deve inferire, in modo da escludere ogni dubbio, essersi limitata la collaborazione di Andrea al solo fatto di aver egli fornito il metallo necessario, mentre i rilievi vennero, senza dubbio, fusi dal Michelozzo, che Luca della Robbia si era associato per il lavoro della porta, appunto in considerazione della sua esperienza nel gettare in bronzo.

[1] Esiste nell'archivio della Galleria degli Uffizi, nel vol. I delle *Miscellanee manoscritte* (segnato col numero d'inventario 60) sotto il n. 3, e fu già pubblicato con scarsissime ed in parte anche erronee annotazioni dal prof. G. Semper nei *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* edite da A. von Zahn, Lipsia, 1868, annata I, pag. 360. Ma siccome questa pubblicazione sarà sfuggita all'attenzione della maggior parte dei lettori dell'*Archivio,* e poichè non ci è parso superfluo di commentare le singole opere enumeratevi con note spiegative alquanto più complete, abbiamo creduto prezzo dell'opera di ristampare il documento in discorso, avendolo riscontrato sull'originale, ed avendo così potuto emendare alcuni sbagli incorsi nella prima pubblicazione.

[2] I passi rispettivi del testamento pubblicato dal Gaye, *Carteggio degli artisti,* Firenze, 1839, vol. I, pag. 367 e seg., sono i seguenti: « Item relinquo Thome, frati meo duas meas domos, seu omnes meas domos, quas habeo in civitate Florentie in populo Scti Ambrosii. Item relinquo ipsi Thome omnes pecunias, quas habere et exigere debeo ab officio mercantie florentine quacunque ratione et causa (vale a dire il residuo della retribuzione accordatagli dai consoli della Mercanzia pel gruppo di San Tommaso e Cristo); de quibus pecuniis ordino quod faciat dotes filiabus suis..... Residuum vero bonorum meorum, jurium et actionum presentium et futurorum, ubicunque locorum existentium, demitto ac relinquo predicto Laurentio commissario meo (cioè a Lorenzo di Credi che il Verrocchio, sulla fine del testamento, ne costituisce esplicitamente l'esecutore) ».

[3] Il carattere quattrocentistico della scrittura è inappuntabile. Pare che lo scrivano degli ufficiali dei ribelli abbia fatto per uso di questi una copia dell'elenco presentato da Tommaso Verrocchio, oppure che abbia vergato il documento che possediamo sotto il dettato di quest'ultimo.

***

Ed ecco ora il testo della scritta in discorso: [1]

Dj Tommaso Verrocchj † adj 27 dj gennaio 1495 (st. com. 1496).

Rede (*sic*) dj Lorenzo de Medicj deon dare per questo lavoro fatto qui appie cioe

1. Per uno davitte e la testa dj ghulia . . . . fj —
2. Per lo gnudo rosso . . . . fj —
3. Per el banbino (*sic*) dj bronzo chon 3 teste dj bronzo e 4 bocche dj lione dj marmo per a Charegj . . . . fj —
4. Per una fighura dj marmo che gietta acqua . . . . fj —
5. Per una storia dj rilievo chom (*sic*) piu fighure [2] . . . . fj —
6. Per achonciatura dj tutte le teste chotalie (*sic*) che sono sopra a gli uscj del chortile in Firenze . . . . fj —
7. Per uno quadro dj legname drentovj la fighura della testa della Lucherezia de Donatj . . . . fj —
8. Per lo stendardo per la giostra dj Lorenzo . . . . fj —
9. Per una dama dj rilievo ch'è posta in sul elmo . . . . fj —
10. Per dipintura duno stendardo ch 1° (*chon uno*) spiritello per la giostra dj Giuliano . . . . fj —
11. Per la sepoltura dj Chosimo appie del altare magiore in san Lorenzo . . . fj —
12. Per la sepoltura dj Piero e Giovannj de Medicj . . . . fj —
13. Per intagliatura dj 80 lettere intagliate in su el serpentino in due tondj in detta sepoltura . . . . fj —
14. Per ventj maschere ritratte al naturale . . . . fj —
15. Per lo adornamento e aparato del ducha Ghaleazo . . . . fj —

***

ad 1. È evidente che si tratti qui della statua in bronzo del David oggi conservata nel Museo nazionale a Firenze. Che sia stata originariamente fatta per commissione de' Medici, il Vasari non ne fa motto, riferendo soltanto che al Verrocchio « fu fatto fare di bronzo un Davit..... il quale, finito, fu posto (1ª ediz.: et è ancora oggi) in palazzo al sommo della scala, dove stava la catena » (III, 360). Ma da un documento pubblicato dal Gaye [3] si sapeva già che gli operai di Palazzo Vecchio nel 1476 l'acquistarono da Lorenzo e Giuliano de' Medici per 150 fiorini larghi e la fecero collocare al posto dal Vasari indicato, posto che questi, in un altro passo (II, 437), spiega più esattamente colle parole: « ed a sommo della scala [era] una porta che si chiamava la catena, dove stava del continuo un tavolaccino che apriva e chiudeva, secondo che gli era commesso da chi governava ». Il posto occupato dal David del Verrocchio era dunque proprio sul ripiano da cui si entra nella Sala dell'Orologio, appunto ove oggi si vede ancora il suo imbasamento originale di marmo con sopra il busto

[1] Abbiamo serbato strettamente la sua ortografia, sciogliendo soltanto le abbreviature; in parentesi abbiamo aggiunto la spiegazione di qualche parola inusitata, o scritta in modo scorretto. Similmente, per agevolare il riferirsi al nostro commentario del testo, abbiamo distinto, con numeri consecutivi, i singoli posti dell'elenco.

[2] I posti 3, 4 e 5 sono congiunti sul margine con una linea, dinanzi a cui sta scritto: *per a Charegj*.

[3] Vol. I, pag. 572: « 1476, 10 Maii Operarii opere palatii deliberaverunt quod depositarius det et solvat Laurentio et Juliano Pieri Cosimi de Medicis flor. 150 largos pro pretio del davit, habiti ab eis, deinde positi penes et apud hostium catenae pro ornamento et pulcritudine ac etiam magnificentia palati flor. 150 largos ».

del granduca Ferdinando I. Dall'aver il Vasari nella seconda edizione delle *Vite* ommesso la frase (v. sopra): « et è ancora oggi », parrebbe dover inferirsi che il David fra il 1550 e 1568 fosse tolto dal suo posto. Se non che il Bocchi ci informa che nel 1591, quando egli stampò le sue *Bellezze della città di Firenze,* la statua in discorso era ancora in posto « dinanzi alla Sala dell'Oriuolo » (l. c., pag. 93 dell'edizione del 1677), cioè al suo luogo originale. Più tardi pare che sia stata traslocata nel Guardaroba ducale, donde poi nel 1777 pervenne negli Uffizi ed a' nostri dì nel Bargello.

ad 2. « Lo gnudo Rosso » è il torso di uno Marsia di marmo rosso che, come ci narra il Vasari (III, 366), da Lorenzo de' Medici fu dato a ristorare al Verrocchio, e poi fatto porre dirimpetto a un'altra simile statua di marmo bianco, rattoppata, al tempo di Cosimo, da Donatello, alla porta che riesce nella via de' Ginori dal giardino o cortile del palazzo di via Larga. Ambedue le statue si trovarono fra quelle che, dopo la cacciata de' Medici, dietro l'ordine della Signoria, alli 14 d'ottobre 1495 furono trasferite nel Palazzo Vecchio. [1] Che in seguito fossero di nuovo restituite ai loro possessori anteriori veramente non si può provare con appositi documenti, ma bensì con un testimonio letterario evidente. Il giureconsulto Giovanni Fichard di Francoforte sul Meno, che nel 1536 viaggiava in Italia, nelle sue notizie le descrive ambedue collocate di nuovo nell'antico loro posto nel giardino del palazzo Medici, con parole da non lasciar nessun dubbio sulla loro identità. [2] Del resto, che le opere d'arte sequestrate nel 1495 più tardi pervennero di nuovo nel possesso mediceo, non è il Vasari solo a narrarcelo (t. IV, pag. 258): esiste anche il protocollo di consegna per mezzo del quale, ai 30 di giugno 1513, un certo numero di opere d'arte e di suppellettili, per lo più di bronzo, si restituiscono agli eredi di Lorenzo il Magnifico. [3] E benchè fra essi non troviamo le due statue in discorso, nondimeno, tenuto conto della testimonianza del Fichard, dobbiamo supporre che anch'esse, o prima o dopo, siano state consegnate di nuovo in possesso dei Medici. Ma dove da quel tempo in poi siano andate smarrite, non ci è dato di sapere; in ogni modo, però, è erronea l'opinione di alcuni che vorrebbero riconoscerle nell'uno e nell'altro dei due Marsia posti al presente, uno in faccia all'altro, nella Galleria degli Uffizi, al principio del corridoio a ponente (n. 155 e 156). [4]

[1] Cfr. E. Müntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle,* Paris, 1888, pag. 103: « Item domini.... deliberaverunt quod..... due statue cruciatorum de lapidibus marmoreis, sive alterius misture que sunt in orto predicto (sc. domus Pieri de Medicis) penes portam..... debeant per eos ad quos pertinet consignari spectabilibus officialibus operariis palatii dominorum..... ».

[2] Item ad eam portam, qua (ex curia, cioè cortile ossia giardino) in viam publicam egredimur, utrinque est posita Marsii excoriati simulacrum marmoreum, et sinistrum quidem ex brachiis dependet, quale vidisti et in pensili horto Cardinalis de la Valle Romae, dextrum vero sedet, brachiis tamen sursum delegatis. Et est ex lapide porphyro quo colore mire refertur ipsius excoriati Marsiae forma. (Cfr. *Repertorium für Kunstwissenschaft,* vol. XIV, pag. 377).

[3] Vedi Müntz, l. c., pag. 102.

[4] Vedi, per esempio, i *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* anno I, pag. 316; il *Cicerone* del Burckhardt, 5ª ediz., parte I, pag. 125, lett. *a;* e il *Repertorium für Kunstwissenschaft,* vol. XIV, pag. 377. — Il Marsia in marmo rosso negli Uffizi (n. 156) non può essere quello ristaurato dal Verrocchio, imperocchè i suoi restauri (piede sinistro, dita del destro piede, testa, ambedue le braccia e parte superiore del tronco a cui queste sono legate) non si accordano colle parti che il Vasari dice essere mancate alla statua rifatta dal Verrocchio (gambe, coscie e braccia), e poichè egli non corrisponde affatto a quanto di quest'ultima asserisce il Fichard, che cioè in essa la figura di Marsia fosse rappresentata seduta, e non sospesa come nella statua n. 156. Questa invece secondo l'opinione, senza dubbio giusta, del Pelli (*Saggio storico della R. Galleria di Firenze,* 1779, vol. II, pag. 2 e 80) è la stessa che dal granduca Francesco I (1574-87), con alcuni altri marmi, nel 1586 fu acquistata da Virgilio Orsini. L'altro Marsia, poi, in marmo bianco (n. 155) si trova riprodotto dal De Cavalleriis (*Statuae antiquae urbis Romae,* 1585, vol. I, tav. 85) coll'indicazione: « Marsyae signum e marmore mira arte factum in aedibus Valensibus Romae ». Egli, colle raccolte dei cardinali Capranica e Della Valle, nel 1584 fu acquistato dal cardinale Ferdinando Medici, e con esse collocato nella sua villa Pinciana. (Cfr. Gotti, *Galleria di Firenze,* 2ª ediz., 1875, pag. 362: « Uno Marsia ignudo appicato senza piedi, alto palmi dieci, duc. 400 », come, infatti, si trova disegnato sulla tavola del De Cavalleriis). Cogli

ad 3. « El bambino di bronzo » non è altro se non la figura del putto che strozza un delfino nella fontana del primo cortile di Palazzo Vecchio. Anche il Vasari dice che il Verrocchio lo fece a Lorenzo de' Medici per la fonte della villa a Careggi, e che il duca Cosimo la trasferì al suo posto odierno (III, 364). Della fonte in discorso lo stesso autore fa menzione pure nella *Vita di Michelozzo,* accennando che questi « condusse l'acqua per la fonte che al presente vi si vede » (II, 442). Se poi si vuol dar fede alle parole del Vasari, che l'allogazione dell'opera in discorso fosse fatta da Lorenzo il Magnifico, questa dovrebbe attribuirsi a un'epoca posteriore al 1469, giacchè Lorenzo non entrò in possesso di Careggi se non dopo la morte di suo padre, accaduta appunto in quest'anno. Per fissare quando il putto del Verrocchio fosse traslato nel cortile del Palazzo Vecchio occorre rivocarsi in mente che fin dal 1495 il David di Donatello occupasse l'odierno posto di esso. Lo vide ivi ancora nel 1553 il Condivi, [1] mentre il Vasari, nella seconda edizione delle *Vite,* già riferisce, che « oggi il duca Cosimo avendo fatto dove era questa statua una fonte, la fece levare » (II, 406), sicchè il collocamento del putto verrocchiano al suo posto d'oggi dev'essere succeduto fra il 1553 e il 1568. [2] Riguardo alle « 3 teste di bronzo et 4 bocche di Lione di marmo » registrate nello stesso paragrafo, nulla di certo possiamo avanzare. Pare indubitabile che le ultime facessero parte della stessa fontana a cui apparteneva il putto del Palazzo Vecchio; anzi nell'orlo superiore della pila marmorea sostenente ora il putto verrocchiano, e che riposa su una tazza di porfido con bel piede (opera quest' ultima, come pure tutto l'adattamento della fontana, dello scultore Tadda che aveva ritrovato il modo di lavorare il porfido), si trovano incastrati tre mascheroncini di leoni in cui noi ameremmo di riconoscere tre delle « 4 bocche di Lione di marmo » del Verrocchio tolte dalla fontana di Careggi, per approfittarne per quella del Palazzo Vecchio. La qualità e il colore del marmo, differenti da quello della pila stessa, e l'esser le teste in discorso state lavorate da parte, e non in un sol pezzo colla pila, rende almeno molto probabile che non furono eseguite appositamente per la nuova fontana, ma utilizzate per essa, prendendole da un'opera anteriore. E così crediamo pure poter arrischiarci a sostenere che anche le tre teste di bronzo messe nell'elenco fra il putto e le teste di leone, siano state destinate all'ornamento della fontana della villa medicea. Nell' inventario di Lorenzo de' Medici non troviamo nessun ragguaglio intorno al putto del Verrocchio, e ciò si spiega col non essere nella parte di esso relativa alla villa di Careggi registrate se non le robe conservate nel palazzo stesso, mentre la fontana col putto, secondo ogni verosimiglianza, era nel cortile o giardino. E perciò non ci pare nemmeno che « dua teste che ridono sopra l'acquaio » registrate nella sala grande terrena [3] abbiano alcun che da fare colle nostre teste di bronzo. E similmente non possiamo applaudire all'opinione di chi credette poter ravvisare in due di quest' ultime per avventura quelle teste in bassorilievo di Alessandro Magno e di Dario, le quali, secondo quanto riferisce il Vasari (III, 361), da Lorenzo il Magnifico furono mandate « con molte altre cose » a Mattia Corvino. Quest'ultime, del resto, non le troviamo altrimenti notate nel nostro elenco; e ciò, tenendo conto delle parole vasariane, messe fra virgolette, vorremmo spiegare in modo che le teste in discorso non erano un regalo di Lorenzo, ma soltanto per mediazione di lui fatte fare al Verrocchio, e colle « molte altre cose » commesse dal re d' Ungheria agli artefici fiorentini pagati poi da Mattia.

altri suoi tesori, poi, nel 1677, oppure forse non prima del 1780, venne traslato negli Uffizi, giacchè fra le statue che in quest' ultimo anno furono trasportate a Firenze ve n'era anche una distinta col nome di: « Il Marsia ». (V. *Documenti per servire alla storia dei Musei italiani,* Roma, 1880, vol. IV, pag. 77). Nemmeno esso, quindi, può essere identico a quello racconciato per Cosimo il Vecchio da Donatello.

[1] Condivi, *Vita di Michelangelo,* Firenze, 1553, pag. 16: « Quel (David) che si vide nel mezzo della corte del palazzo de' Signori, è di mano di Donatello ».

[2] Il Campani, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale,* Firenze, 1884, pag. 118, asserisce essere il David di Donatello stato tolto dal mezzo del primo cortile in Palazzo Vecchio già nel 1555, senza però citare la fonte per questa sua indicazione.

[3] Müntz, *Le collections,* ecc., pag. 88.

ad 4. Riesce difficile a identificare la « fighura di marmo che gietta acqua » con alcuna delle opere esistenti del nostro maestro, giacchè ci pare a stento ammissibile di voler ravvisarvi il lavamani nella sagrestia di San Lorenzo, non trovandovisi nessuna figura gettante acqua (questa scaturisce dalle gole di due dragoni). Del resto, contro la indicazione del Libro del Billi (adottata pure dal Vasari, t. II, pag. 414) che, cioè, nella detta opera lavorata da Donatello, il « falcone et altri ornamenti intorno » siano « di mano di Andrea del Verrocchio » [1] sta quella dell'Albertini, anteriore di una ventina d'anni al Billi, attribuendo egli tutto il lavatoio al Rossellino. [2] Essendo ambidue gli autori di quasi eguale credibilità, e l'opera stessa non porgendo criteri di stile abbastanza spiccanti per decidersi per l'uno o per l'altro dei due maestri, dobbiamo lasciare in sospeso la soluzione del problema. Inoltre, se teniamo conto dell'indicazione scritta nel margine dell'elenco dirimpetto ai numeri 3, 4 e 5, l'opera in questione avrebbe esistito nella villa Careggi. Ma anche nell'inventario delle cose d'arte ivi custodite non si trova nessuna, se non le « dua teste che ridono sopra l'acquajo » nella sala grande terrena (l. c., pag. 88), che per avventura, ma con poca verosimiglianza, potrebb'essere riferita alla scultura registrata nel presente paragrafo del nostro elenco. Anche qui, dunque, restiamo nel buio.

ad 5. Nell'inventario di Lorenzo si trovano registrate: « Una tavoletta di marmo sopra l'uscio dello schrittoio chon cinque fighure antiche, f. 10 », e: « Una tavoletta di marmo chon fighure antiche, f. 8 ». [3] Sarebbe forse da ravvisare in una di esse la « storia di rilievo chon più fighure » del nostro elenco? L'obiezione che con l'indicazione di « figure antiche » si avrebbe voluto accennare a sculture romane o greche, secondo la nostra opinione non reggerebbe, poichè in tutto l'inventario, delle tante cose d'arte d'origine antica (eccettuato i cammei) non ne troviamo registrate neppure una, il che si spiega coll'essere noto che le sculture antiche erano disposte non nelle diverse sale e stanze, ma nei due cortili del palazzo in via Larga e nel giardino e casino di San Marco. Coll'espressione in discorso, dunque, chi scrisse l'inventario avrà voluto accennare a figure all'antica, cioè o nude, o vestite alla romana, ossia raffiguranti una scena della storia o mitologia romana, ch'egli non seppe designare in modo più preciso. Oppure la nostra « storia di rilievo chon più fighure » sarebbe essa stata l'originale del bassorilievo in stucco del South-Kensington-Museum (n. 251, 1876) noto sotto la denominazione di « Discordia », e che, non ha guari, dal Bode fu restituito al vero suo autore, il nostro Verrocchio? [4] Esso, infatti, si accorderebbe molto bene alla caratteristica con cui lo scrittore del nostro elenco credette dover distinguere l'opera in questione. Ma, disgraziatamente, nell'inventario mediceo non si trova registrato nessun bassorilievo in bronzo — perchè tale, senza dubbio, fu l'originale della « Discordia » — che potrebbe esser riferito a questo; e nemmeno dalla provenienza dello stucco del South-Kensington-Museum ci è dato di poter inferire qualche cosa a sostegno della nostra supposizione.

ad 6. Fra le robe che, dietro ordine della Signoria, ai 14 d'ottobre 1495 dai sindaci dei beni de' Medici furono consegnate agli operai di Palazzo Vecchio per essere adoperate all'ornamento della sala nuova troviamo « VIII teste che erano sopra gl'usci delle loggie » (del primo cortile del palazzo in via Larga), e « Sei teste ch'erano nell'orto sopra gl' usci » (cioè nel secondo cortile, ossia giardino), e da una deliberazione dei Signori, del 9 di novembre 1499, s'impara che queste teste erano di marmo ed antiche). [5] Alla racconciatura di esse si riferisce il presente paragrafo del nostro elenco, lavoro di cui il Vasari non ci narra nulla, ma che pare essere stato uno dei primi eseguiti dal maestro pei Medici, impe-

[1] Cfr. *Il Libro del Billi,* ediz. citata, pag. 24, nella notizia biografica di Donatello.

[2] *Memoriale di molte statue et picture di Florentia,* ecc., Firenze, 1510, fol. 4 r.

[3] Müntz, *Les collections,* ecc., pag. 64.

[4] *Archivio storico dell'Arte,* anno VI, pag. 82.

[5] Müntz, *Les collections,* ecc., pag. 102-103.

rocchè sappiamo che già nel 1452 si lavorava al compimento della decorazione del primo cortile. [1]

ad 7. Che il Verrocchio abbia dipinto per Lorenzo il Magnifico un ritratto — perchè, infatti, si tratta di un tale, e non della cornice sola per esso come altri ha creduto [2] — di Lucrezia de' Donati, s' impara unicamente dalla nostra fonte, nessuno degli altri biografi suoi facendone menzione. Lorenzo aveva fatto la conoscenza della dama da lui in seguito amata e nelle sue poesie esaltata, all'occasione di un torneo che si ordinò nel 1467 per festeggiare le nozze di Braccio Martelli, e due anni dopo, il 7 febbraio 1469, aveva, egli stesso, apparecchiato in onore della Donati la celebre giostra decantata dal Pulci. Non crediamo andar in errore assegnando anche il ritratto di Lucrezia, di cui si tratta, allo stesso intervallo di tempo o a poco più tardi. Fra le pitture incontestate del Verrocchio oggi non si conosce più alcun ritratto; nel Museo di Berlino, però, si conserva l'effigie d' una giovine fanciulla (n. 80, sotto la denominazione di Francesco Granacci) che il Bode attribuisce alla bottega del Verrocchio. [3] Ciò che c' induce di emettere la supposizione che forse in essa potremmo possedere il ritratto della Donati, sono i motti che si leggono sulla tavola. Sotto la figura della giovane donna sta scritto: « NOLI ME TANGERE », e sul rovescio della tavola, intorno ai quattro lati di un'arme pur troppo raschiata: « FU CHE IDIO VOLLE. — SARA CHE IDIO VORRA. — TIMORE DINFAMIA E SOLO DISIO DONORE. — PIANSI GIA QUELLO CHIO VOLLI POI CHIO LEBBI ». — Il senso di queste leggende si accorderebbe bene colle circostanze sotto le quali ebbe principio e si continuò l'amore, a quanto pare affatto platonico e poetico, di Lorenzo per la bella Donati. Pur troppo, per avverare tale ipotesi, non ci è dato di produrre nessuna testimonianza figurativa, non essendoci pervenuto in medaglie, sculture o pitture nessun ritratto di Lucrezia, e non destandosi neppure la descrizione poetica che ce ne ha lasciato Lorenzo stesso [4] per poter ricavarne alcuni segni distintivi da mettere in raffronto coll'effigie in discorso. [5]

ad 8. Anche di questo lavoro del Verrocchio nelle sue biografie non si fa alcun cenno. La cagione della giostra per cui esso venne eseguito, e nella quale Lorenzo si meritò il premio di un elmetto d'argento, [6] l'abbiamo riferita più sopra. Era uno di quei spettacoli pomposi e graditi al popolo che porgevano ai signori l'occasione di ostendere lor valenzia,

[1] Ch. Yriarte, *Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo à la Bibliothèque de Prato et à la Magliabechiana de Florence,* Paris, 1894, pag. 36 e 68: « A c. 45 recto.: Da Coximo de Medici a dì 27 aprile (1452) L. tre e S. 6 per manifattura di due disegni che io gli feci, l'uno fu un frego alto $^7/_8$ che va sotto el davanzale del chortile del palazo et uno architrave che va sotto detto frego, e quali danari ebbi da Bartolommeo Sassetti. — A c. 52 tergo: Coximo de Medici de dare a dì 2 di giugno (1452) per teste designate che sono nel fregio sopra le cholonne del chortile del suo palazo in tutto L. otto cioè L. 8 ».

[2] Cfr. *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* anno I, pag. 361. « Uno quadro di legname » senza alcun dubbio non vuol dir altro se non un'immagine dipinta su tavola, e della giustezza di siffatta interpretazione abbiamo tante prove nell'inventario di Lorenzo Medici. Ivi, per esempio, si legge a pag. 62: « Uno quadro di legname dipintovi una prospettiva..... »; a pag. 64: « Uno quadro di bronzo dorato, chornicie atorno..... »; a pag. 87: « Uno quadro suvi ritratto la testa di madonna Alfonsina »; a pag. 92: « Uno quadro di gesso..... con cornicie messe d'oro atorno »; a pag. 93: « Uno quadro di legname..... con trave e architrave e cornicie e pilastri da lato..... ».

[3] W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance,* Berlin, 1867, pag. 131 e seg.

[4] Cfr. *Commento di Lorenzo de' Medici sopra alcuni de suoi Sonnetti,* nel fine delle sue poesie volgari, ediz. Aldina, 1554, pag. 123, 129 e seg.

[5] Un secondo quadro, che potrebbe essere quello ricordato nel nostro elenco, sarebbe un ritratto di profilo di donna, attribuito prima al Verrocchio, poi dai signori Crowe e Cavalcaselle (cfr. la loro *Storia della pittura italiana,* ediz. tedesca, t. III, pag. 154) a Raffaellino del Garbo. Esso è posseduto dal signor Martin (o Barker) a Londra. L'arme che vi è effigiata renderebbe possibile di decidere la questione di cui si tratta.

[6] « Mi fu giudicato il primo onore, cioè un elmetto fornito d'ariento, con un marte per cimiero » racconta egli stesso nei suoi *Ricordi* (pubblicati dal Roscoe, *The life of Lorenzo de'Medici,* ediz. di Heidelberg, 1825, t. III, pag. 44). Nell'inventario mediceo (Müntz, l. cit., pag. 86) sono registrati quattro diversi elmetti, tutti doni di giostre, ma il nostro non si trova fra essi.

cavalcando e armeggiando, e si fece, il 7 febbraio 1469 (*St. fior.*, 1468), sulla piazza di Santa Croce. Luca Pulci ne celebrò le gesta e l'eroe in un poemetto alla cui descrizione siamo indebitati del saper alcunchè di più particolareggiato sull'opera del nostro maestro. Era questa uno di quei stendardi, ossia vessilli, che ciascun cavaliere, entrando nel torneo, si faceva portar davanti dai suoi paggi. Su essi si scorgevano dipinte, [1] fra emblemi, imprese, e divise, e, per lo più, tra verde di prati e fiori di verzieri, le dame di cuore dei rispettivi cavalieri. Dopo avere descritti i stendardi di color bianco, sbiadato, chermisi o azzurro, di parecchi dei partecipanti, in cui si vedevano effigiate le rispettive dame: questa velata di bianco con ghirlanda di quercia in mano, e a' piedi legato, con catene d'oro, un leopardo; quella vestita da ninfa che, raccogliendo nel suo seno le foglie di un faggio battuto dalla tempesta, le porge a un daino; quell'altra in abito bianco e verde, spegnente in una fonte ai suoi piedi le saette d'amore infuocate; un'altra, vestita di paonazzo, che fa in pezzi quelle stesse saette e ne semina il prato, il Pulci ci apprende in due delle sue stanze come sul vessillo di Lorenzo si vedeva dipinta Lucrezia Donati irraggiata dal sole sotto un arcobaleno, su cui, in lettere d'oro, si leggeva: « le tems revient » (una delle divise di Lorenzo), vestita di broccato azzurro (alessandrino) ricamato a fiori d'oro e d'argento, cogliendo le foglie di un ramo di lauro rinverdito sull'arido tronco (impresa medicea) e tessendole in una ghirlanda. [2] Oggi di quest'opera del Verrocchio ogni traccia è perduta, nè nell'inventario di Lorenzo si rintraccia nessun posto che potrebbe riferirsi ad essa.

ad 9. Si tratta qui d'una figurina femminile (oppure, secondo l'antico parlar fiorentino, si dovrebbe intendere sotto « dama » una daina?) lavorata, senza dubbio, in argento, come coronamento di un elmo destinato a essere portato in una giostra, o a servire di premio per il vincitore di essa. Che Andrea abbia lavorato per l'elmo di Lorenzo il Magnifico nell'occasione della giostra di suo fratello Giuliano nell'anno 1474 (vedi il paragrafo seguente) alcune figurette d'argento, lo dice anche il Milanesi in una sua nota al Vasari (vol. III, pag. 361, nota 2 †) senza però indicare la fonte donde abbia preso questo dato. Infatti nell'inventario mediceo, dove si trovano registrati parecchi « elmetti con cimieri d'ariento » (l. cit., pag. 86), nessuno di essi viene descritto come portante la figura di una « dama ». Bisogna dunque inferire che l'opera in discorso del Verrocchio non era destinata a proprio uso di Lorenzo, ma bensì fu una di quelle simili ch'egli, nell'occasione di feste di questo genere, dedicò a chi ne vinse il premio.

[1] Erano proprio dipinti gli stendardi in discorso, e non arazzi tessuti in oro e seta, come opina il Semper (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* anno I, pag. 361); e ciò si desume dal poema del Pulci, come anche da quel ricordo contemporaneo che della giostra si possiede in un manoscritto della Magliabechiana (pubblicato da P. Fanfani nel *Borghini,* Firenze, 1864, anno II, pag. 473, 530 e seg.).

[2] Ecco i versi ben mediocri, ma per noi pregevoli, del Pulci:

E mi parea sentir sonar Miseno,
Quando sul campo Lorenzo giugnea
Sopra un caval che tremar fe il terreno:
E nel suo bel vesillo si vedea
Di sopra un sole e poi l'arcobaleno,
Dove a lettere d'oro si leggea:
« Le tems revient »; che può interpretarsi
Tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi.

*

Il campo è paonazzo d'una banda
Dall'altra è bianco, e presso a uno alloro
Colei che per esempio il ciel ci manda
Delle bellezze dello eterno coro,
Ch'avea tessuta mezza una grillanda,
Vestita tutta azzurro e be' fior d'oro:
Ed era questo alloro parte verde
E parte secco già suo valor perde.

(Cfr. *Le Stanze, l'Orfeo e le rime di Angelo Poliziano illustrate da Giosuè Carducci,* Firenze, 1863, pag. XLIV dell'Introduzione). L'anonimo autore del ricordo sopracitato dà la descrizione seguente dello stendardo di Lorenzo (l. c., pag. 535): « 1 stendardo di taffetà bianco e pagonazzo cor (*sic*) uno sole nella sommità, e sottovi un arco baleno; e nel mezzo di detto stendardo v'era una dama ritta sur un prato vestita di drappo alessandrino ricamato a fiori d'oro e d'ariento: e muovesi d'in sul campo pagonazzo uno ceppo d'alloro bianco: e la dama coglie di detto alloro e fanne una ghirlanda, seminandone tutto el campo bianco, e pel campo pagonazzo è seminato di rami d'alloro secco ».

ad 10. La giostra per la quale il Verrocchio dipinse lo stendardo in discorso — opera di cui in nessuna delle sue biografie troviamo fatto alcun cenno — prese nome di Giuliano de' Medici perchè apparecchiata da lui, a' 28 di gennaio del 1475 (*St. fior.*, 1474), in piazza di Santa Croce in onore di Simonetta Cattaneo, dal 1469 moglie a Marco Vespucci, da Giuliano cavallerescamente e platonicamente amata, com'era la moda, e che attinta già allora da mortale malattia, spirò pochi mesi dopo (ai 26 d'aprile 1476). [1] Benchè anche questo torneo fosse celebrato in un poema — sono, come si sa, le immortali « Stanze » di Angelo Poliziano, di cui esso fa il soggetto — non s'impara da esso nulla riguardo alla rappresentazione dipinta sullo stendardo di Giuliano, giacchè per cagione della di lui morte violenta accaduta, il 26 aprile 1478, nella congiura dei Pazzi, il poema rimase a mezzo, mancandone appunto la parte in cui il poeta avrebbe dovuto descrivere vesti, cavalli, armeggiamenti, insomma tutto l'apparato artistico. Sappiamo, tuttavia, da altre simili descrizioni che non mancavano in quegli apparati lo iddio Amore e gli Amorini, convertiti bensì in « spiritelli », e un tale doveva essere stato pure, a quanto ci dice l'elenco nostro, accanto di motti, imprese, ecc., il soggetto essenziale della pittura di cui si tratta. E che sarà stato qualche cosa di squisito non ci è permesso di dubitarne, rivocandoci in memoria le vezzose forme e attitudini, le amabili testine ricciute dei putti e angeli dal Verrocchio modellati e scolpiti (p. es.: nel monumento Forteguerri a Pistoia, nel rilievo della Maddalena con attorno teste di cherubini nel Louvre e nel Museo di South-Kensington, e via dicendo).

ad 11. Anche della « sepoltura » di Cosimo il Vecchio in San Lorenzo il nostro elenco è il primo a farci sapere che fosse lavorata dal Verrocchio. I biografi antichi ne tacciono. Alcuni autori più recenti (il Fabroni, il Moreni e per ultimo ancora il Semper) l'attribuirono, erroneamente di certo, a Donatello. Da un libro di ricordi di Piero de' Medici si sa che suo padre « fu seppellito nella chiesa di San Lorenzo in terra (vuol dire ne' sotterranei) », e nella sepoltura innanzi per lui ordinata senza alcuna honoranza, e pompa funebre »). [2] Appena morto Cosimo la Signoria, ai 7 d'agosto 1464, intimò ai decemviri a ciò delegati: « excogitare, examinare, providere, ordinare ac etiam deliberare de modo et circa modum et viam et formam retribuendi et honorandi memoriam Cosmi ..... et propterea expendere possint de pecuniis nostri Communis id totum, quod opportunum erit. » [3] Questi, dopo lunghe deliberazioni intorno al modo di ornare il suo monumento sepolcrale, di erigergli una statua, di far costruire in sua memoria una cappella, non pervennero ad accordarsi, e rimettendone la risoluzione ad altro tempo approvarono soltanto che gli si conferisse l'epiteto onorario di Padre della Patria.

Nell'orazione, poi, con cui Donato Acciaiuoli, a nome della Signoria, a' 20 marzo 1465 (*St. fior.*, 1464), promulgò il rispettivo decreto, si ordina ai decemviri che « hoc egregium nomen publiis institutionibus inscribatur ..... et hoc decretum ubicumque eis visum fuerit honorificentissimis verbis scriptum locetur ». [4] Fu dunque rimessa alla famiglia la cura di adornare il sepolcro del defunto, il che, infatti, venne effettuato dal figlio Pietro, facendo egli eseguire dal Verrocchio la lastra di marmo appiè dell'altar maggiore coll'iscrizione in bronzo: « Cosmus Medices hic situs est decreto publico pater patriae. Vixit annos LXXV. menses III. dies XX », e sì anche sotto essa, nel sotterraneo della chiesa, il deposito marmoreo con sopravi la leggenda: « Petrus Medices patri faciundum curavit ». Furono ambedue le opere fatte fra il 1° d'agosto 1464 e il 22 ottobre 1467, giacchè da un ricordo sincrono di uno dei canonici di San Lorenzo abbiamo, che a quest'ultima data il cadavere di Cosimo si trasferì, con solenne pompa, nella nuova sepoltura. [5] Il deposito sotterraneo con-

[1] A. Neri, *La Simonetta.* (*Giorn. stor. ital.*, V, 1885, pag. 130 e seg.).

[2] Moreni, *Continuazione delle memorie storiche di San Lorenzo di Firenze.* (Ivi, 1816, t. I, pag. 109). Si potrebbe credere che il sepolcro da Cosimo vivente ordinato fosse lavorato da Donatello, ma, in ogni modo, doveva essere una cosa molto semplice e senza pretensioni artistiche.

[3] Fabroni, *Magni Cosmi Medicei Vita,* Pisis, 1789, t. II, pag. 259.

[4] Fabroni, l. cit., pag. 257 e 262.

[5] Moreni, l. cit., t. I, pag. 113.

siste in un parallelepipedo rivestito di modanature architettoniche (zoccolo, parete, architrave, fregio ornato di strigili e cornice), che nell'interno racchiude la tomba, e su due lati delle pareti esterne porta la leggenda sopraindicata. Esso parallelepipedo resta appunto sotto la lastra marmorea esistente nella chiesa, e serve, nel medesimo tempo, da pilastro per reggere le vôlte a crociera del sotterraneo. L'opera è senza dubbio la stessa che fu lavorata dal Verrocchio. La lastra marmorea, invece, di fronte all'altar maggiore non è più quella eseguita dal maestro. Imperocchè si sa che questa, dietro deliberazione della Signoria, dal 22 novembre 1495 fu levata, [1] e in seguito, dopo che le ire contro i Medici si erano alquanto calmate, non consta precisamente quando, fu sostituita da altra, la quale, essa pure, nel 1527, ebbe a subire la furia del popolo acceso contro la casa de' Medici, e venne di nuovo distrutta. [2] Il marmo che ora vi si vede dev'essere stato rimessovi dopo che, al 1° di maggio 1532, il dominio mediceo sopra Firenze fu ristabilito.

ad 12. Che Andrea abbia eseguito il monumento sepolcrale di Pietro e Giovanni Medici nella sagrestia vecchia di San Lorenzo ce lo attestano tutti i biografi suoi. Dai ricordi manoscritti di Lorenzo il Magnifico si sa che suo padre, morto ai 2 dicembre del 1469, « fu seppellito in San Lorenzo, e del continuo si fa la sua sepoltura, e di Giovanni suo fratello, più degna che sappiamo, per metterci le loro ossa ». Queste poi nel 1472 furono riposate nel nuovo deposito di porfido [3] collocato nell'apertura di una porta praticata, a quanto affermano alcuni autori, per l'appunto a questa occasione nel muro che divide la cappella già dei Ss. Cosimo e Damiano, ora della Madonna, dalla sagrestia vecchia, erette ambedue da Bicci de' Medici, avo di Pietro e Giovanni, sepolto anch'esso nella stessa sagrestia. Il maestro in questa sua opera creò uno dei capolavori dell'arte del Quattrocento, e non si resta perciò attoniti dalla notizia di un antico ricordo riferente che quando essa si scoprì « il popolo, quasi fosse chiamato a vedere una maraviglia del mondo, vi concorse tutto (*sic*) Firenze ».

ad 13. Le lettere e cifre intagliate sui due tondi di serpentino ai lati anteriore e posteriore del sarcofago sono, infatti, in numero di settantadue, quelle scolpite intorno al basamento marmoreo del sarcofago cinquantadue. Sarebbe egli che quest'ultimo, insieme colla iscrizione appostavi sopra fosse stato lavorato da altri, non essendo la sua esecuzione nè di tanto momento, nè così spinosa come quella del resto. [4]

ad 14. Ci narra il Vasari (III, 373 e seg.) essere stato il Verrocchio de' primi « a formare le teste di coloro che morivano » di gesso sul naturale, sicchè divenuto poi quest'uso universale « si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi ». Riferisce poi lo stesso che Andrea aiutasse Orsino Benintendi detto Fallimagini, il rinomato ceraiuolo, di fare tre immagini di Lorenzo il Magnifico, grandi quanto il vivo, vestite di abiti, e le teste, di cera, ritratte dal vivo e dipinte a olio, le quali, come ex-voti pel suo salvamento nella congiura de' Pazzi, furono offerte alla Madonna in tre diverse chiese. Avremo da ravvisare questi e altri simili lavori, come forse anche ritratti di defunti parenti e amici della casa Medici

[1] Müntz, *Les collections*, ecc., pag. 104: « Deliberaverunt quod inscriptio sepulchri Cosme de Medicis in ede Sancti Laurentii in pavimento prope altare majus, cujus talis est titulus: Cosmae Medici patri patriae: omnino deleatur, quia talis titulus (*sic*) non meruit sed potius tirannus (*sic*) ». Che l'ordine della Signoria fosse proprio stato effettuato, ce lo dice un passo nella *Cronaca fiorentina* di Pietro Parenti, riprodotto dal Moreni, l. cit., t. I, pag. 114.

[2] Vedi la testimonianza degli *Annali fiorentini* (Cod. Magl., cl. 25, n. 251, t. II, pag. 966) addotta dal Moreni, *Delle tre sontuose cappelle medicee di San Lorenzo,* Firenze, 1813, pag. 94.

[3] Cfr. Moreni, op. cit., pag. 123.

[4] La leggenda sul tondo di dietro (verso la cappella della Madonna) dice: PETRO ET JOHANNI DE MEDICIS COSMI PP. FF.; quella sul tondo di davanti: PET. VIX. AN. LIII. M. V. D. XV. JOHAN. AN. XLII. M. IIII. D. XXVIII. L'iscrizione intorno allo zoccolo della base del sarcofago è questa: LAURENTIUS ET JUL. PETRI FF. POSUER. PATRI PATRUOQUE MCCCCLXXII.

nelle « venti maschere ritratte al naturale » del presente paragrafo. L'unico esempio che dall'epoca del Rinascimento ci è pervenuto di una maschera formata sul volto del cadavere, è quella della effigie del Brunelleschi fatta in tal modo dal figlio suo adottivo Andrea di Lazzaro Cavalcanti, e che si conserva nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze. [1] Ma esistono bensì parecchie sculture in cui si scorge ancora, in modo evidente, la loro provenienza da cotali maschere, benchè siano state ritoccate dallo scalpello, ossia dalla stecca dello scultore, e perciò siano divenute vere opere d'arte. Ci piace di accennare fra esse ai due medaglioni in terracotta raffiguranti due teste, probabilmente moglie e marito, senza dubbio di origine fiorentina, uno posseduto da L. Courajod a Parigi, l'altro entrato dal 1882 nel Museo di South-Kensington; [2] al busto in terracotta colorito di Sant'Antonino nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze; al busto di bronzo nel Museo nazionale di Firenze della così detta Annalena Malatesta, ma in cui U. Rossi, non ha guari, ha riconosciuto il ritratto della Contessina de' Bardi, moglie di Cosimo il Vecchio, al quale, come un'opera di Donatello, accenna il Vasari; [3] a una serie di maschere, ossia metà anteriori di teste di donna in marmo nei Musei di Villeneuve-les-Avignon, Chambéry, Berlino, Bourges, Aix, Puy-au-Velay e Carpentras, su cui fu il primo L. Courajod a dirigere l'attenzione dei conoscenti, [4] e che poi G. Carotti riconobbe derivar da maschere prese dal cadavere, [5] opere quest'ultime che mostrano la più stretta affinità con un numero di busti in marmo, dal Bode assegnate, senza argomenti convincenti, a Francesco da Laurana, e fra cui ci limitiamo ad accennare al busto di giovine donna anticamente detta Marietta Strozzi nel Museo di Berlino, di Battista Sforza al Bargello in Firenze, di Beatrice d'Aragona nella collezione Dreyfus di Parigi, di giovine donna nel Museo imperiale di Vienna e di altra nel Louvre. [6] Delle immagini di cera messe in voga precipuamente mercè l'abilità, in simili lavori, dei Benintendi, uno dei quali, secondo il Vasari, in essi sarebbe stato aiutato dal Verrocchio, ci si è conservato l'unico esempio nella maravigliosa testa di cera (tête de cire) del Museo di Lille. Appoggiandosi agli scarsi ragguagli che lo storico aretino ci trasmise dell'esercizio della procedura artistica di tal fatta, si è creduto poter rintracciarvi un'opera di Orsino Benintendi, e connetterla pure col Verrocchio. [7] Ma il carattere prettamente cinquecentistico, improntato dalla più pura bellezza e da un sentimento d'idealità non proprio al Quattrocento, ci vieta di attribuirla ancora a quest'ultimo, e perciò esclude anche la cooperazione del Verrocchio in essa. Altri, adducendo la testimonianza di un disegno dell'Albertina di Vienna, raffigurante una testa di fanciulla morta o in sonno, tagliata al collo, come se fosse copiata da un gesso fatto sul naturale, e che ha qualche somiglianza nei tratti colla testa di cera di Lille, ha pensato che quest'ultima opera d'arte abbia avuto il suo punto di partenza in una maschera formata sul cadavere. [8] Ma anche questa supposizione venne rifiutata o almeno contradetta con argomenti di peso, fra cui quello che i conoscitori più competenti convengono nell'attribuire il disegno in discorso non allo scorcio del secolo XV, nè al principio, bensì piuttosto alla fine del Cinque o proprio al Seicento; [9] sicchè esso, in ogni modo, sarebbe posteriore al busto stesso di cui nessuno assegna l'origine a un'epoca posteriore ai primi decenni del Cinquecento.

[1] Il Courajod (*Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France,* anno 1883, pag. 219) accenna anche a un busto di San Bernardino fatto nella stessa procedura, e di cui egli dice esistere parecchie copie, ma a noi non è mai capitato di vederne una.

[2] Cfr. le notizie che ne dà il Courajod, nel *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France,* anno 1882, pag. 163, e 1883, pag. 219, dove si trova anche riprodotto in fotografia uno dei due medaglioni.

[3] *Archivio storico dell'Arte,* anno VI (1893), pag. 15.

[4] *Bulletin,* ecc., anno 1882, pag. 331 e seg.

[5] *Archivio storico dell'Arte,* anno IV (1891), pag. 41.

[6] *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen,* anno IX (1883), disp. 4ª. Cfr. *Archivio storico dell'Arte,* anno II (1889), pag. 87.

[7] L. Gonse, *Le Musée Wicar a Lille,* nella *Gazette des beaux-arts,* anno 1878, t. I, pag. 204.

[8] Vedi a questo proposito l'ipotesi del Courajod nel *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France,* anno 1882, pag. 235 e seg.

[9] Cfr. l'articolo del Janitschek, nell'*Art,* t. XXXV, n. 458, del 7 ottobre 1883.

ad 15. Seguendo la testimonianza del nostro elenco dovremo, d'ora innanzi, con ogni verosimiglianza schierare anche il Verrocchio nel novero dei maestri che non sdegnarono di adoperare le loro doti artistiche all'adornamento di rappresentazioni e feste pubbliche, come il Vasari ce lo riferisce dal Brunelleschi, dal Cecca, da Aristotele da Sangallo, Andrea Feltrini, Piero di Cosimo, Francesco Granacci, il Pontormo, il Sansovino, il Tribolo e via dicendo. In che abbiano consistiti tali « apparati » (come si chiamavano allora) si desume in generale dalle notizie dell'autore testè citato, e da alcune descrizioni che di simili feste ci furono trasmesse dai cronisti e storiografi. Sono note, per esempio, quelle che trattano dell'apparato della festa del *Corpus Domini* celebrata in presenza di Pio II a Viterbo (1462), di quella fatta dal cardinale Pietro Riario all'entrata in Roma di Eleonora d'Aragona (1473), e dell'altra delle nozze di Annibale II Bentivoglio con Lucrezia d'Este (1487), della visita di Eleonora e Beatrice d'Este a Venezia (1491), dei possessi solenni di Alessandro VI, Giulio II e Leone X, dei trionfi apparecchiati nel 1513 a Firenze per festeggiare l'elezione di quest'ultimo e, nel 1515, alla sua visita in Firenze, per non ricordare che gli spettacoli più sontuosi di questa sorta. [1] Anche delle feste ordinate alla venuta in Firenze, nel marzo del 1471, del duca Galeazzo Maria Sforza e di sua moglie Bona di Savoia abbiamo le relazioni dell'Ammirato, del Corio, del Rinuccini e di due sienesi che ne scrissero parecchie lettere alla Signoria della loro città natale, ricordando, in generale, che « questi Magnifici Signori Fiorentini fanno maravigliosi apparati per diversi luoghi della città et in molte case di spectabilissimi cittadini, con tanta sumptuosità ch'è cosa admiranda a vedere ». [2] Ma, per disgrazia, poco ne apprendiamo riguardo al lato artistico degli apparecchi con cui si volle onorare la presenza degli ospiti incliti. Si sa, pertanto, da esse che le spese dell'apparato dell'entrata, quelle dell'adornamento della sala del Consiglio in Palazzo Vecchio dove il duca fu ricevuto dai Signori, e quelle delle rappresentazioni sacre celebrate nelle chiese di San Felice, del Carmine e di Santo Spirito (che in quest'occasione fu distrutta da incendio) vennero sborsate dalla Signoria. I lavori rispettivi del Verrocchio, dunque, per cui l'erede suo chiede essere pagato dai sindaci de' beni medicei, dovevano essere stati eseguiti nel palazzo di via Larga, dove il duca e la duchessa furono da Lorenzo, a sue private spese, alloggiati. Se, ora, la cooperazione del nostro maestro nei preparativi di siffatto ricevimento si sia limitata all'addobbare ed ornare le stanze con magnifici arazzi, con scelte tavole e sculture, con ricco mobilio, anticaglie rare e preziosi arredi e suppellettili, delle quali cose tutte ridonda l'inventario artistico di casa Medici (e che il suo padrone aveva preso ogni cura di non lasciarsi superare dal fasto del suo ospite, anzi aveva procurato, ed era riuscito, a eccitare il suo stupore col dispiegare innanzi a lui — s'intende con quel gusto e quella delicatezza che era retaggio della famiglia — tutte le ricchezze e tutte le maraviglie artistiche di cui disponeva, ciò sono unanimi ad asserire le fonti sopra citate); oppure se gli sia stata conferita la cura di apparecchiare, con pitture e sculture decorative inventate appunto allo scopo, qualche rappresentazione, qualche festa speciale messa in iscena nel palazzo stesso (ed è certo che anche queste non saranno mancate), ciò non ci è dato di stabilire, e dobbiamo deplorarlo tanto più imperocchè si tratta di una nuova manifestazione del talento molteplice del nostro artefice, manifestazione della quale il documento, alla cui interpretazione e maggior determinazione fu consacrato il presente studio, è l'unica fonte che ce ne riveli l'esistenza.

Roma, dicembre 1894.

CORNELIO DE FABRICZY.

[1] Cfr. BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 3ª ediz. Lipsia, 1877, vol. II, pag. 152 e seg., e dello stesso autore: *Geschichte der Renaissance in Italien*, 2ª ediz., Stuttgart, 1878, pag. 383 e seg.

[2] Cfr. AMMIRATO, *Storia di Firenze*, Firenze, 1641, parte II, pag. 108; CORIO, *L'historia di Milano*, Venezia, 1554, pag. 416 recto; RINUCCINI, *Ricordi storici*. ediz. Aiazzi, Firenze, 1840, pag. cxv; e BALDUINO DA LUCIGNANO e LORENZO VENTURINI, *Della venuta in Firenze di G. M. Sforza*, ecc., Firenze, 1878, pag. 35.

TINO DI CAMAINO



PER quel suo spirito innovatore, per quella concezione così intensamente drammatica, da cui le sue opere hanno assunto una fisonomia così originale, Giovanni Pisano non era in condizione di crearsi degli allievi propriamente detti, e quelli infatti che vollero seguirlo, riuscirono solo a mostrarci i difetti della sua maniera. Questi deboli continuatori credettero di poter mettere in opera i resultati ottenuti dall'insigne scultore, senza tentar di riuscirvi con lo studio coscienzioso del vero, inteso pure, se così si voleva, attraverso la maniera di Giovanni; e poichè si pretese d'imitare lo spirito dell'artista pisano, dimenticando che quella vita e quel movimento dal genio di lui saputi infondere al marmo non si potevano nè copiare, nè meccanicamente trasmettere in altre opere, si incorse necessariamente in strane esagerazioni o in scorrette e volgari rappresentazioni. Da ciò il decadimento dell'arte, particolarmente per opera di coloro i quali rimasero in Pisa, e si fermarono ad una produzione insignificante e convenzionale, la quale si ripete e continua coi difetti della maniera, sino a che Andrea Pisano prima, ma con minor efficacia per la breve sua permanenza a Pisa, e Nino poi non riaprono all'arte della scultura un nuovo raggio di luce; ultimo raggio, potrebbe dirsi, di un astro solitario, il quale non ha forza di suscitare attorno a sè se non lieve alito di vita, e che par sorto per accompagnare alla tomba quell'arte, che nella stessa città aveva avuto così sorprendente e meraviglioso inizio. E fu veramente gran ventura per lo sviluppo dell'arte italiana, che un genio così diverso come quello del pittore Giotto penetrasse lo spirito della scultura di Giovanni, e ne raccogliesse, come dice il Bode, l'eredità, così da divenire l'anello di congiunzione tra il grande scultore pisano e il Rinascimento. [1]

Infiniti sono i nomi di coloro che lavorarono sotto la direzione di Giovanni, quando egli fu capo maestro della Primaziale pisana, e qualcuno di questi divenne, da aiuto o garzone, maestro; e di maestro talvolta *caput magistrorum*. Però così generiche sono le indicazioni dei loro lavori nei registri pisani, che è difficile, per non dire impossibile, stabilire le opere cui particolarmente hanno atteso. Lavorano saltuariamente o al Camposanto, o alla *taglia* (una specie di laboratorio che aveva l'Opera), o ai monti pisani *ad evellendum marmora,* e alcuni di questi, noti per lavori di non scarso pregio, non disdegnano insieme più modesti uffici, quali, ad esempio, quello di lavorare cornici o striscie di marmo per le sepolture, e lapidi per il pavimento del Camposanto. Piuttosto dunque che perderci in inutili

[1] *Die Italienische Plastik,* pag. 24.

ricerche, le quali non potrebbero portare nessuna nuova luce al nostro intento, vediamo fra tutti i seguaci del grande scultore pisano, che furono a Pisa o con lui o dopo di lui, quelli che più si segnalarono per importanza di lavori e per artistico merito, cercando insieme di restituire ai loro veri autori molte opere che sono sempre, e non giustamente, ritenute del maestro, o con più generica affermazione attribuite alla sua Scuola.

I.

Fra gli scolari di Giovanni è da annoverarsi quel Tino, del quale, chiamandolo invece Lino, ci parla il Vasari. «Furono discepoli di Giovanni», scrive egli, «molti che dopo di lui fiorirono; ma particolarmente Lino, scultore ed architetto sanese, il quale fece in Pisa la cappella, dov'è il corpo di San Ranieri in Duomo, tutta ornata di marmi, e similmente il vaso del battesimo ch'è in detto Duomo col nome suo».[1] Ma dei lavori citati dallo storico aretino nulla oggi rimane: il vaso del battesimo, che era anticamente presso all'altare di San Giorgio, è stato distrutto, ed erroneamente crede il Rosini esser di lui quello che è in Camposanto presso la sepoltura scolpita dallo Stagi, di faccia l'ultimo affresco di Benozzo; lavoro barocco e di ben scarso pregio.[2]

Il Roncioni poi ci dice che la fonte del santissimo battesimo, tenuta per cosa singolare da tutti gli scultori, era di forma rotonda, tutta piena di figurine di basso rilievo, dentrovi la vita e morte di San Giovan Battista, ed il battesimo che dette a Cristo nel fiume Giordano;[3] ma è veramente da deplorarsi che nessun frammento rimanga di questo lavoro, del quale dovremo contentarci di riportare l'iscrizione che vi si leggeva attorno:

JOHANNES ISTUM BAPTIZAT NOMINE CHRISTUM
CORRIGIT INCESTUM HERODIS CORPORE GESTUM
TRACTANT BAPTISTE NECEM NUNC ISTA ET ISTE
PER CAPUT IN DISCO NUNC POSSIT FEMINA DISCO
CORPORE LANGUENTES CURANT A DEO VENIENTES

ANNIS MILLENIS TERCENTUM ET DUODENIS
HOC OPUS EXPLETUM FONTIS FUIT ATQUE REPLETUM
ORDINE PERFECTO SIT CHAVO DENIQUE RECTO
TINI SCULPTORIS DE SENIS ARTE COLORIS
RECTOR BORGUNDIUS TADI VIRTUTE PROFUNDUS
HINC EGO TUNC TADI BORGUNDIUS NOMINE FAVI[4]

I restauri eseguiti dopo l'incendio fecero lavorare alla cappella di San Ranieri il Moschino, il Lorenzi, il Foggini ed altri artisti del secolo XVII, cosicchè oggi inutilmente si ricercherebbero nel Duomo i lavori di questo scolare di Giovanni Pisano, cui accenna il Vasari; nè potremmo assegnargli, come vorrebbero gli storici pisani, la tavola di marmo scolpita in bassorilievo, dove è effigiata Maria Vergine, quando nella città di Tiro appare a San Ranieri, posta oggi nella Cappella dedicata a San Guido della Primaziale di Pisa, nonostante che il Milanesi confermi tal giudizio, addirittura fantastico per i caratteri evidenti della scultura che ci attestano il lavoro di due secoli posteriore.[5] Ma unico certo monumento che ci rimanga di lui in Pisa è la tomba dell'imperatore Arrigo VII, un tempo nella tribuna del Duomo, ora in Camposanto. E noi illustreremo insieme con questo lavoro

[1] VASARI, ed. Sansoni, vol. I, pag. 319.

[2] *Descrizione delle pitture del Camposanto*, pag. 209, n. 122.

[3] RONCIONI, *Storie pisane*, libro III, pag. 113.

[4] Archivio Roncioni. ORLANDI, *Memorie storiche*, ms., carte 8.

[5] MILANESI, *Documenti dell'arte senese*, vol. I, pag. 185.



MONUMENTO AL VESCOVO TEDICE ALIOTTI, DI TINO DI CAMAINO

(Fotografia Alinari)

quelli da lui lasciati a Firenze e a Napoli; e vedremo di ridare con le comparazioni di tecnica, in mancanza di migliori documenti, a Tino senese quanto deve artisticamente spettargli.

II.

Il Milanesi ci dice che « nel 1317 pare fosse capo maestro dell'Opera del Duomo di Siena un Camaino di Crescentino, da cui nacque quel maestro Tino scultore senese, il quale fu sconosciuto fino ai nostri tempi ».[1] Certo le memorie che si conservano del nostro nei libri di amministrazione della Primaziale pisana sono così incompiute, che non è dato sapere, per la mancanza appunto dei registri dal 1308 al 1315, se in questo tempo il nome di Tino vi figurasse, come del resto è possibile, dal momento che nel gennaio del 1315 (stile pis.) è chiamato già *magister lapidum* o *caput magister opere;* e lavora alla *taglia,* o laboratorio dei marmi, con l'onorario di otto soldi per giorno.[2]

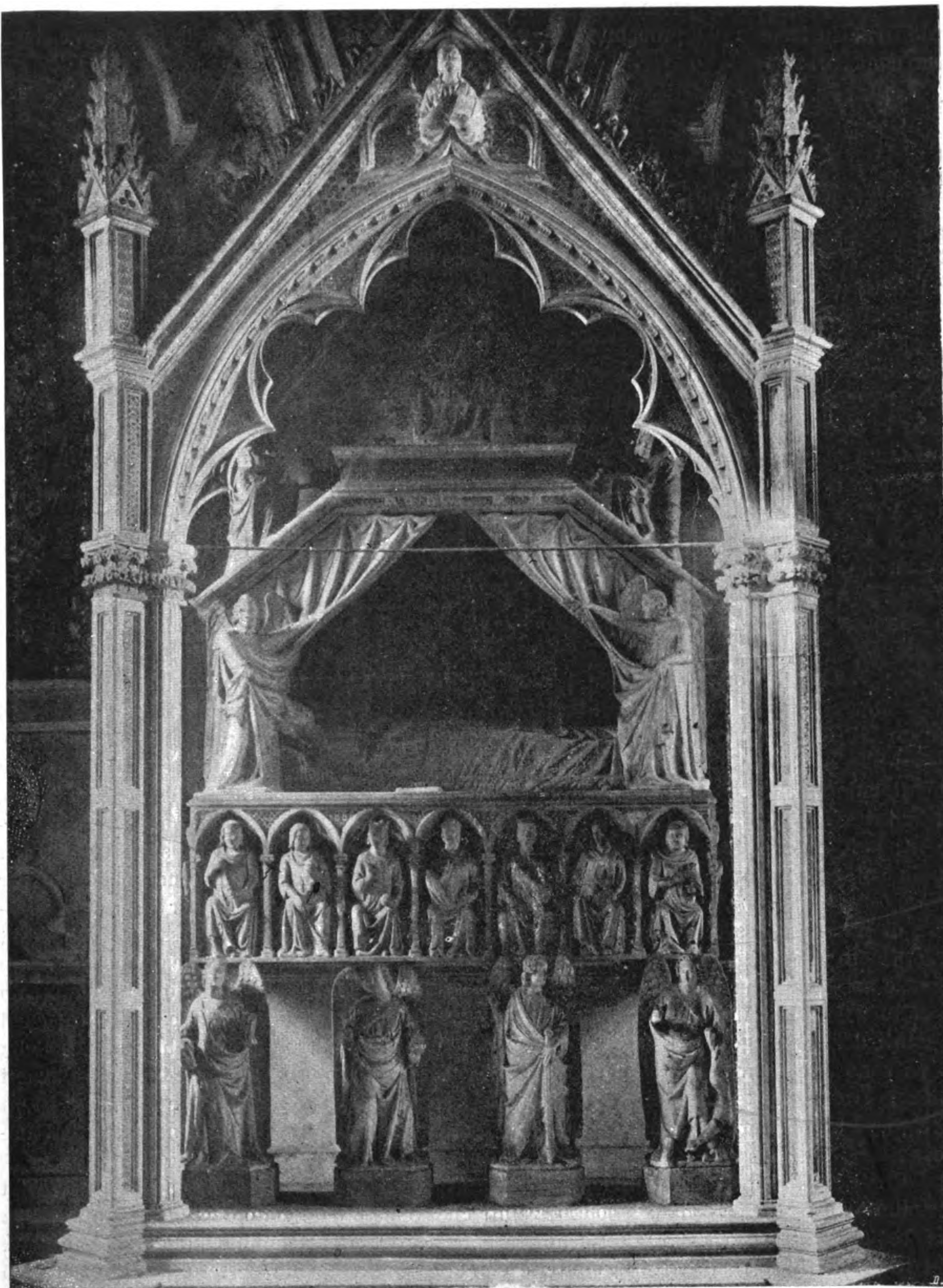
Il 12 febbraio dello stesso anno (stile pis.) Leopardo da Morrona, cancelliere, stende i patti con maestro Tino per il lavoro del monumento all'imperatore Arrigo VII,[3] il quale pare del tutto finito nel luglio del 1316 (stile pis.). Il 14 settembre dello stesso anno, maestro Lupo è capo maestro dell'Opera e il nome di Tino non si riscontra più nei registri della Primaziale. Quando egli lasciasse Pisa non è possibile affermare; sappiamo però che dopo il 1321 lavorò al sepolcro del vescovo Antonio d'Orso nel Duomo di Firenze, e a quello del vescovo Tedice Aliotti, che si vede nella chiesa di Santa Maria Novella nella stessa città; ma le maggiori sue opere sono a Napoli, dove si condusse sino dal 1324 e dove morì agli ultimi dell'anno 1339.[4]

Se ci diamo ad osservare la scultura del nostro artista, ci avvedremo facilmente quant'egli sia stato ineguale e scorretto artefice. Le forme son riprodotte a un *presso a poco;* le teste larghe, talvolta sformate, nella maggior parte convenzionali e prive di espressione; le pieghe senza grazia, o scendendo a festoni, o piovendo diritte sino ai piedi vestono a caso il corpo; le estremità grosse, volgari, ordinarie; le proporzioni ben di sovente errate; cosicchè di lui veramente può dirsi quel che fu detto erroneamente del suo maestro, che fu artista *non osservatore, ineguale e duro, insensato e audace!*

Imitatore di Giovanni Pisano, e dall'artistica foga e potenza di lui abbagliato, è istintivamente attratto a correr la stessa via; ma non si accorge ch'egli è più debole, e che gli sforzi ch'ei farà per raggiungerlo non serviranno che a sempre più dimostrare la sua impotenza. Perchè in luogo di seguire l'insigne scultore, cercando di rendere movimento e vita insieme con lo studio e l'osservazione del vero, egli vuole invece limitarsi a copiarlo, e ne riproduce, esagerandoli, i difetti, confermando il giudizio già da noi dato intorno ai seguaci dello scultore pisano. Non mancano invero alcune figure di carattere, specie quando queste devono riprodurci il ritratto di un personaggio; e allora l'artista si studia di renderci con un po' più di coscienza e finezza il vero; ma nelle parti ornamentali, sian esse figure o animali, egli è trascurato sino alla volgarità, sebbene questo difetto, che appare maggiore nella tomba di Arrigo VII, diminuisca negli altri monumenti sepolcrali di Firenze e di Napoli.

La tomba dell'imperatore fu lavorata tutta in sei mesi appena, e se così fosse come attualmente si vede in Camposanto, sarebbe anche troppo il tempo impiegatovi attorno; ma poichè altra, e più grandiosa e più degna del personaggio cui era destinata, doveva esserne l'originaria configurazione, non si capisce come in così breve spazio di tempo abbia potuto far tanto, o per meglio dire si capisce osservando l'opera di lui. E poichè dobbiamo appunto parlare di questo monumento, meglio che non si sia potuto nello studio intorno a Giovanni

[1] Vasari, ed. Sansoni, vol. I, pag. 432, nota.
[2] Entrata uscita, n. 9, c. 29.
[3] Entrata uscita, n. 9, c. 29.
[4] Vasari, ed. Sansoni, vol. I, pag. 432, nota.



MONUMENTO ALLA REGINA D'UNGHERIA, DI TINO DI CAMAINO

Pisano, ci daremo ora a ricercare le varie parti che a quest'opera d'arte si riferiscono, e a stabilirne insieme la più probabile, per non dire, come saremmo tentati, la più certa e sicura sua configurazione.

III.

Noi abbiam sostenuto, derivandolo dai caratteri tecnici e dallo studio del monumento, che alcune statue che si volevan parti del pulpito che il figlio di Niccola lavorò per il Duomo di Pisa, non spettavano a lui, e non solo erano invece da ascriversi a questo suo scolare, ma indubbiamente avevan dovuto in origine appartenere alla tomba che Tino lavorò per racchiudervi le ossa dell'imperatore.

Se prendiamo infatti ad osservare le opere di scultura che ci rimangono di lui a Firenze e a Napoli, ci dovremo vie più confermare nell'opinione espressa, non esser cioè possibile che il sepolcro dedicato alla memoria del monarca così caro a' Pisani, fosse quale ora si vede in Camposanto. E invero, che questi volessero dare all'imperatore, di cui trasportarono con tanta solennità le spoglie mortali nella Primaziale, così meschina testimonianza di devozione e di rispetto, da farle racchiudere entro una semplice cassa sormontata dall'effigie di lui, ci è parso sempre, nonchè difficile, impossibile addirittura.

E a confermare il nostro dubbio valse maggiormente l'asserzione del Da Morrona, il quale ci dice che, nel toglierlo dal posto ove in origine fu fatto, per collocarlo, prima sulla muraglia laterale della cappella di San Ranieri (1494), poi sulla porta della sagrestia (1727), fu *con iscapito di decoro tanto pel sito quanto per gli ornati di architettoniche parti così degradato.*

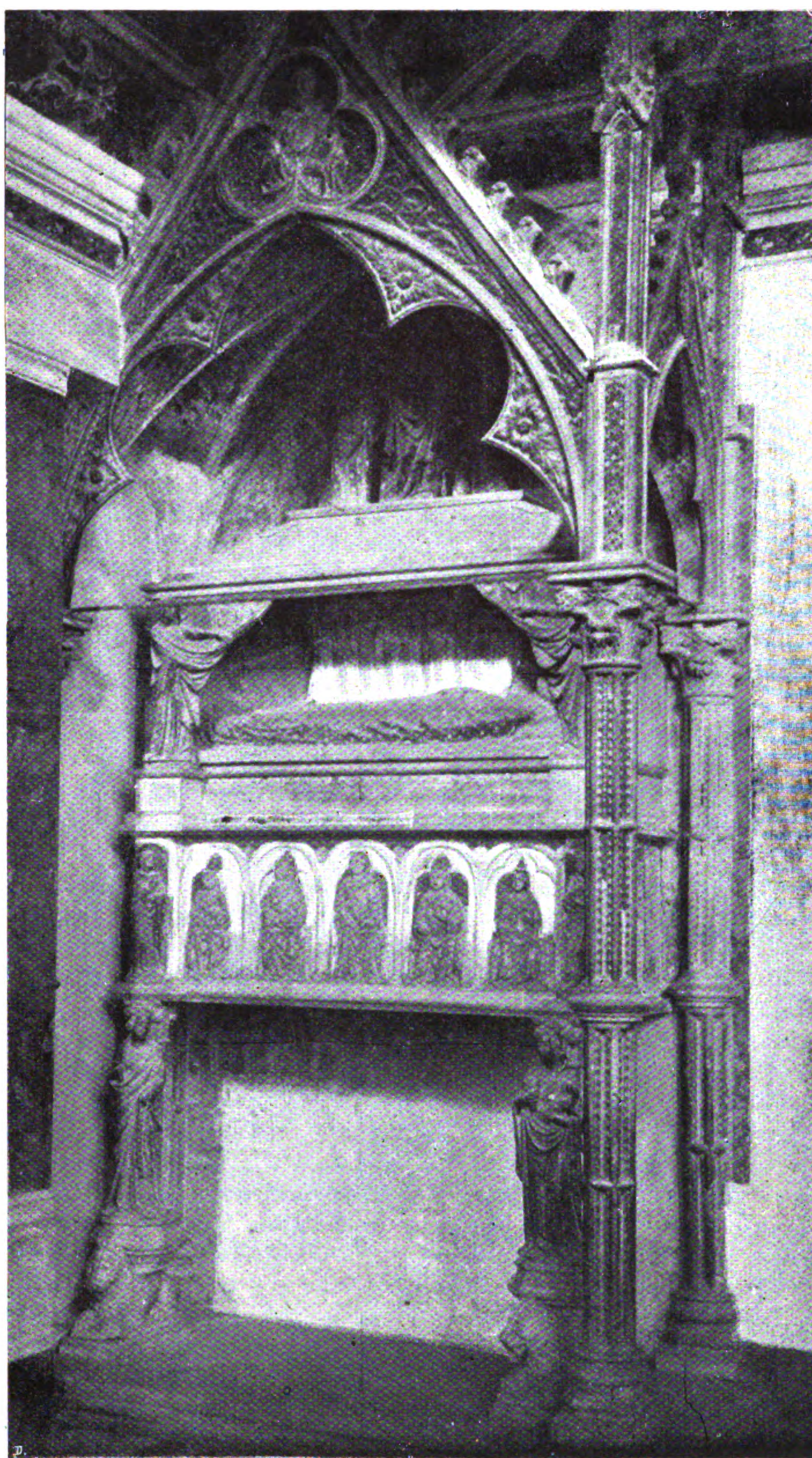
Narrano gli storici che nella tribuna dell'altar maggiore furono collocate, per voto unanime del Senato, le ceneri dell'imperatore Arrigo, al quale, scrive il Roncioni, i Pisani l'anno MCCCXV fecero una bella ed onorata sepoltura. Noi non staremo a riportare i documenti che a questo lavoro si riferiscono, essendo ormai già noti;[1] ci limiteremo a ripetere che il monumento sepolcrale, lavorato tutto in poco men di sei mesi da Tino di Camaino, fu nel luglio del 1315 colorito dai pittori Vanni, Sardo, Feuccio, Siena, ecc., e nei documenti pubblicati si ha la nota dei colori adoperati all'ornamentazione della sepoltura, per la quale nel 1494, quando fu tolta dalla tribuna, occorsero più giornate e molti facchini per *ischonberare e marmi,*[2] *e llevare la sepoltura dello Inperadore.*[3] Ma se per mancanza assoluta di notizie non siamo in grado di descrivere le parti di cui la tomba stessa si componeva, non ci pare invero egualmente credibile che quel monumento fosse creato come attualmente si vede nel Camposanto pisano. Sta il morto imperatore effigiato sul coperchio del monumento avvolto nel manto imperiale tutto ad aquile romane, con le mani congiunte sul petto; e sul davanti del sarcofago sono scolpiti undici apostoli entro altrettante nicchie: ai lati della cassa sono due figure, l'angelo nunziante e la Vergine annunziata; altre due figure aventi gli stessi caratteri tecnici dei lavori di Tino, pur queste parti non dubbie della tomba di Arrigo, si trovano ora poggiate sul piano del monumento al cardinal Ricci nello stesso Camposanto.

Pur così dispersi, tali frammenti ci pare attestino abbastanza chiaramente quanto più grandioso dovesse essere quel sepolcro avanti che venisse degradato e danneggiato in causa dei frequenti e poco scrupolosi traslochi. La stessa cassa serba solo undici dei dodici apostoli, che in origine dovevano esservi scolpiti; e che tanti effettivamente fossero, dimostra meglio di qualunque ragionamento l'errato andamento degli archetti, e la mancanza di proporzionale distanza fra le due figure di San Pietro e l'altro apostolo a destra, rispetto alle altre. Non

[1] Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese;* Trenta, *La tomba di Arrigo VII imperatore.*

[2] Trenta, loc. cit., pag. 91.

[3] Idem.



MONUMENTO A MARIA DI VALOIS, DI TINO DI CAMAINO

v'ha dubbio quindi, che ben diversa e più ricca era la generale configurazione della tomba di Arrigo, e più degna insieme del Cesare cui i Pisani serbarono tanto devota riconoscenza. Ma avanti di definire come pare a noi dovesse essere il monumento, vediamo quelli di Firenze e di Napoli scolpiti dal medesimo artista.

IV.

Così quello che nella chiesa di Santa Maria Novella racchiude le ossa del vescovo Tedice Aliotti di Fiesole, come l'altro che nel Duomo di Firenze serba i resti del vescovo Orso, sono sorretti da mensole su cui poggiano gli archetti a sostegno della cassa istoriata, che tre leoni accosciati reggono sulla schiena; perciò questi due monumenti, per la loro costruzione e per il modo col quale sono sostenuti, non possono da noi esser presi a modello.

Invece a Napoli, nella chiesa di *Donna Regina* Tino di Camaino lavorò la tomba della regina d'Ungheria, e fanno al sarcofago da cariatidi quattro angeli, dalle ali spiegate, uno dei quali, il primo a destra, tiene con la mano la zampa di un leone, nell'identico atteggiamento che ha la figura allegorica rappresentante la Forza nel gruppo delle quattro Virtù sino ad oggi voluto parte del pulpito di Giovanni.

Nel monumento sepolcrale al duca di Calabria, nella chiesa di Santa Chiara, il sarcofago è sorretto ai lati estremi da due colonne figurate; nell'altro, infine, esistente nella stessa chiesa, e che si suppone racchiuda le ossa di Maria di Valois, due figure di donna, che poggiano su due leoni accosciati, hanno sulle spalle due capitelli, dai quali è sorretto il sarcofago.

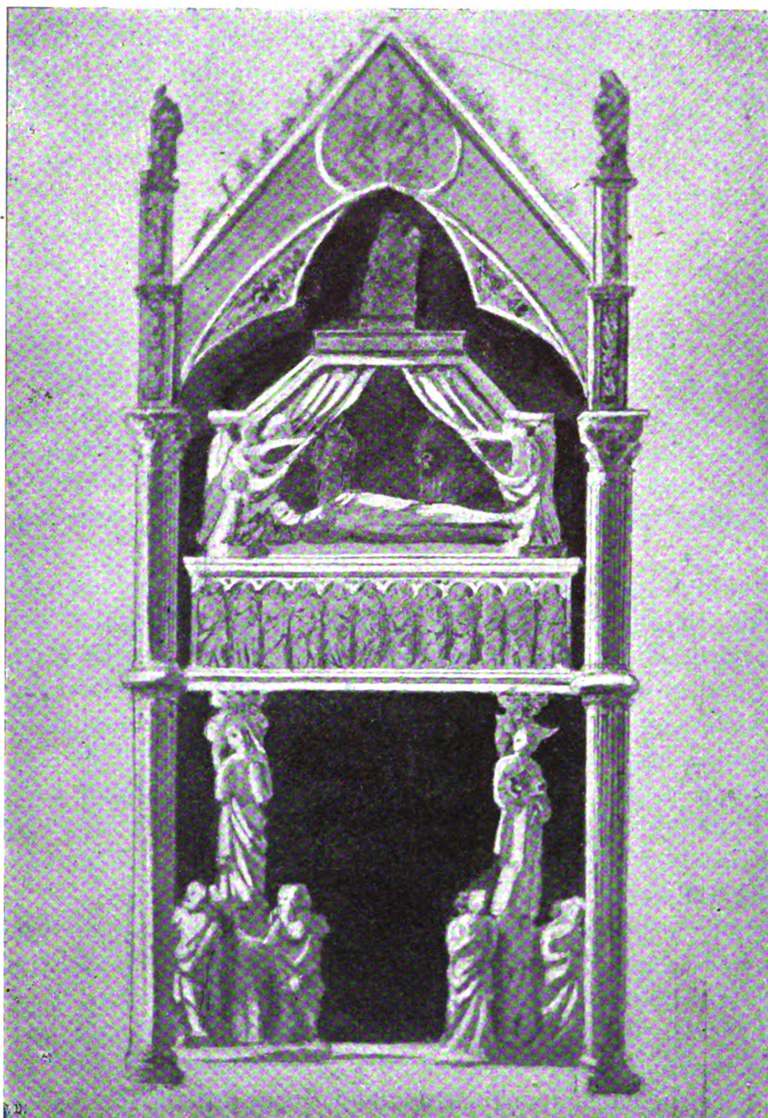
Ci pare dunque che non sia del tutto fuor di luogo il supporre ch'egli, come del resto era facile negli artisti di quell'età, ripetesse con leggiere varianti il solito motivo, e che i monumenti di Napoli non siano, nel concetto fondamentale, che una ripetizione di quello di Pisa. Ammessa quindi questa identità di configurazione, ci resterà più facile dimostrare l'attendibilità della nostra idea primitiva, poichè appunto a sostegno del sarcofago imperiale noi affermiamo dovessero servire i due gruppi delle Virtù e degli Evangelisti con le statue di Pisa e del Cristo, falsamente attribuiti al pulpito di Giovanni Pisano, mentre anche pei caratteri tecnici sono riferibili a Tino.

Perciò nel dare uno schizzo della ricostruzione del monumento all'imperatore Arrigo VII, quale ci pare aver dimostrato dovesse essere in origine, ne tenteremo insieme la descrizione a maggior conferma delle nostre conclusioni.

La cassa contenente le ossa di Arrigo, ornata con le rappresentazioni figurate dei dodici apostoli, era sostenuta da due statue: una rappresentante Pisa, che ebbe da lui non dubbi contrassegni d'affetto, e che a lui fu sempre divotamente fedele; l'altra il Cristo, qui posto o a simbolo della potestà divina, o a illustrazione del motto: *Imperator Enricus qui Cristo fertur amicus*. La quale statua era sorretta dal gruppo dei quattro Evangelisti, e l'altra dalle quattro Virtù, Forza, Prudenza, Temperanza e Giustizia, con le quali si era sempre governata la Città. L'aquila che le parla all'orecchio sta a dinotare che l'imperatore le dava consiglio o seco si consigliava, e l'altra che le sta sopra ad ali aperte, come Pisa era tutrice e difenditrice del grande impero romano. Sulla cassa è disteso Arrigo, tutto avvolto in un manto ad aquile romane, e ai lati due angeli alzano le cortine del baldacchino per mostrare la figura del Cesare, cui stan dietro diritte in piedi altre due figure (quelle precisamente che si trovano sul monumento del cardinal Ricci) come si vedono a Firenze nel sepolcro del vescovo Tedice Aliotti, a Napoli in quello supposto di Maria di Valois. Sopra al baldacchino poggia la Vergine col Figlio, la quale pare a noi di identificare in quel frammento di scultura segnato in Camposanto col n. 43, posto dinanzi al monumento de' Gherardesca, e che per la tecnica esecuzione ricorda in modo evidente la maniera riscontrata nelle altre

opere di Tino, piuttosto che quella di Giovanni cui viene generalmente attribuito. Sopra i pilastri del baldacchino esterno stan le statue rappresentanti l'Annunziazione.

Gli studi e le ricerche fatte, le ragioni addotte a sostegno della nostra tesi non dubitiamo convinceranno pur gli altri che questa, non altra, era la generale configurazione della tomba d'Arrigo VII nella tribuna del Duomo di Pisa. Nella quale pur ritrovando, come



LA TOMBA DI ARRIGO VII, DI TINO DI CAMAINO

(Secondo la nostra ricomposizione)

già abbiamo osservato, motivi già noti e ripetizioni di figure ispirate o copiate dalle opere di Giovanni Pisano, non può non ammirarsi l'arditezza della concezione e la genialità nello sviluppo simbolico di un alto sentimento politico. Qui può intendersi la figura allegorica di Pisa, con le aquile imperiali che le favellano all'orecchio, colorita perchè colorita tutta la tomba; non davvero si poteva capire sostegno d'un pulpito col quale non aveva nessuna logica rispondenza, mentre invece tante e così vive furono le relazioni fra Arrigo e la città ghibellina, e così grande la devozione dei Pisani verso di lui e che più volte gli attestarono rinnovandogli la propria obbedienza: e ben si spiega come la statua allegorica della Città non potesse mancare al monumento del ben amato imperatore.

Rimarrebbe a dire ancora del S. Michele Arcangelo e dell'Ercole, statue che insieme con quelle che noi abbiamo restituito alla tomba di Arrigo facevan parte dell'informe ricostruzione del pulpito operata a tempo del riordinamento del coro. Senza poter precisare sicuramente a qual monumento appartenessero, prima della loro nuova destinazione, troviamo però che pei caratteri tecnici sian da attribuirsi a Tino esse pure: e l'Ercole in specie, per quella convenzionale maniera con la quale è resa la barba, monotonamente lavorata col trapano, e la scorretta interpretazione delle estremità inferiori nell'attacco fra la coscia e la gamba, così simile a quella della figura femminile imitata dalla Venere prassitelica, ci dimostra la maniera caratteristica dello scolare di Giovanni Pisano.

V.

Noi non abbiam dato a Giovanni i lavori di scultura che adornano esternamente la chiesetta di Santa Maria di Pontenovo, più comunemente conosciuta sotto il nome di Santa Maria della Spina, perchè nessuno di quelli che tuttora si vedono conserva il carattere della scultura di lui, mentre ci pare di aver trovato in alcune di quelle statue la maniera di Tino. Infatti il San Jacopo ci fa rammentare il San Giovanni che abbiam visto nel gruppo degli Evangelisti e il San Matteo, nonchè alcune altre statue di apostoli, rivelano la stessa esecuzione tecnica.

Ma ci trattiene dall'insistere sulle più o meno probabili assegnazioni delle varie opere di scultura esistenti in quella ornatissima chiesetta e dal proseguire quindi nelle nostre ricerche il sapere che molti furono i restauri fatti subire in più epoche a quelle figure, e per molte che conservano i caratteri della Scuola sarebbe difficile, o per lo meno soverchiamente ardito proposito, stabilirne in modo assoluto l'attribuzione. Poichè quel Lupo, che dopo Tino abbiam visto nominato capo maestro dell'Opera, era pur esso scultore e architetto, e deve aver avuta parte non piccola in questi lavori per il fatto che insieme con Giovanni Gatto, Colo Rau, Nocco Ciabatto, Cello dell'Agnello, Puccio da San Sisto, maestro Nocco dell'Abbaco e maestro Puccio Rodolfi fu eletto dagli Anziani a fare gli studi occorrenti per ingrandire la chiesa e recarla alla forma e all'ampiezza che ha di presente.[1]

I libri di entrata e uscita dell'Opera della Primaziale hanno molte memorie che a maestro Lupo si riferiscono. Nel 1316 egli si reca a Carrara *ad emendum marmora pro faciendo fieri sepulturas Principo et aliis corporibus quod sunt in ecclesia;*[2] nel gennaio dello stesso anno (stile pisano) l'Opera paga le lapidi fatte venire da Carrara *pro faciendo monumenta in ecclesia corporibus apportatis de exercitu Montis Catini,*[3] ai quali lavori egli attende per tutto l'anno 1318, nel qual tempo fa *quatuor alis angelorum qui debent esse ad altare maiori.... et pro pictura.... et pro pice et smeriglio operata et operato ad columnas super quibus debent poni angeli, soldos octo.*[4]

Ma se questa volta i documenti attestano l'operosità di lui, ci mancano le opere per fissare il carattere e l'artistico valore di quest'artefice, in parte del resto comprovato dalla sua nomina a capo maestro dell'Opera. Questa mancanza è veramente deplorevole, perchè molti monumenti tuttora esistenti a Pisa, attribuiti dagli storici con poco o punto scrupolo a Giovanni, o a Nino e a Tommaso Pisano, non sono assolutamente da tenersi per opere loro, come per qualcuno riesciremo a dimostrare in seguito.

[1] Tanfani, *Santa Maria di Pontenovo,* pag. 67.

[2] Entrata uscita, n. 9, c. 59, 70, 74; Bonaini, *Memorie inedite di disegno.*

[3] Loc. cit., n. 9, c. 72; Bonaini, loc. cit.

[4] Tanfani, loc. cit., pag. 68, nota 1.

VI.

Mentre maestro Lupo è sempre capo maestro dell'Opera, nei libri di amministrazione appare per la prima volta, il 14 gennaio del 1318, il nome di Giovanni di Balduccio, con lo stipendio di soldi 3 e denari 6 al giorno. Il lavoro cui egli attende non è mai specificato, sebbene sappiamo che stette anch'egli come gli altri al Monte pisano con l'onorario di soldi 4 al giorno; e l'ultima partita che a lui si riferisca è del 5 gennaio dell'anno successivo. Ma poichè il registro susseguente porta la data del 1345, il nome suo più non si ritrova, ed è invece capo maestro certo Bonaiuto, che sappiamo lavorare a varie sepolture per il Camposanto. Come è possibile assegnare con sì brevi e vaghe indicazioni lavori speciali a questi differenti artisti?

Nel 1349 è capo maestro dell'Opera della Primaziale Cellino di Nese, di cui verremo a parlare, avendo egli lasciato nella nostra città un monumento d'arte notevole e sino ad oggi attribuito alla maniera pisana, e da qualcuno addirittura a Giovanni, o ai due figli di Andrea Nino e Tommaso.

IGINO BENVENUTO SUPINO.

LA FIRMA-PREGHIERA DI MAESTRO GUGLIELMO

NELLE SUE SCULTURE VERONESI (1139)



ONO note le sculture facciali a sinistra di chi entra nella basilica di San Zeno Maggiore in Verona, ma non è ben nota la firma dello scultore, espressa, come allora si usava, in versi leonini. È dessa incisa in caratteri solenni del secolo XII sulla cornice che chiude superiormente il quadro scultorio. Corrosa ed annerita dal tempo, specialmente nel verso primo, meno protetto dal propileo, che difende il secondo dalle piogge sciroccali; alta dal suolo metri sette; sconnessa nelle commessure; rotta, in parte, subito dopo il suo principio, e ricorrente sulla curva della cornice a gronda, non è certo questa iscrizione una di quelle che si leggono con molta facilità.

Primo a parlarne fu Scipione Maffei, quando negli anni 1731-1732 diede fuori la sua *Verona illustrata*. Dopo aver accennato agli artefici veronesi più conosciuti, egli aggiunge di aver ritrovato il nome di un altro scultore: « ne' bassi rilevi di marmo che son nella facciata di San Zenone, perchè ne' primi versi intagliati in alto dal destro lato (s'intenda di chi esce dalla chiesa) si dice a chi legge di pregar Dio, acciocchè

Salvet in aeternum qui sculpserit ista Guilelmum. [1]

Il Maffei porta solo il verso secondo, quello che reca il nome, quello che è anche più facile a leggersi. Il primo verso lo indovina e lo riassume con le parole: *Si dice a chi legge di pregar Dio.*

Nel 1820 il Da Persico tentò la lettura del primo verso. Eccola:

Qui legis intrare natum per lata tonare
Salvet in aeternum qui sculpserit ista Guillelmum [2]

ma non fece altro che aggiungere un verso, che proprio non si sa che cosa voglia dire.

Dopo cinque anni il Venturi ci diede, in fac-simile, la stessa identica lezione del Da Persico. [3]

[1] MAFFEI SCIPIONE, *Verona illustrata.* Verona, Vallarsi, ediz. in-f., III, pag. 189; ediz. in-4, III, pag. 351; ediz. di Venezia, 1790. (Opere del Maffei) VIII, pag. 262; ediz. di Venezia, 1793, V, pag. 144; ediz. di Milano, 1826, IV, pag. 290.

[2] DA PERSICO GIO. BATTA, *Descrizione di Verona e della sua provincia.* Verona, 1820, I, pag. 252. Nuova ediz., Verona, 1838, pag. 143.

[3] VENTURI GIUSEPPE, *Compendio della storia di Verona.* Verona, 1825, II, pag. 15, tav. XXII. Questa stessa tavola è stata inserita in una anonima « Indicazione delle fabbriche, chiese e pitture di Verona, o sia Guida per li forestieri ». Verona, Tip. Bisesti editrice, 1827, pag. 38-39.

Il Venturi non curò certo, in questo caso, la lettura. Si fidò del suo disegnatore Agostino Bisesti, il quale se la cavò accomodando in fac-simile quello che aveva scritto il Da Persico.

Tra gli anni 1831-1834 Diego Zannandreis scrisse le *Vite dei pittori, scultori ed architetti veronesi.* In quest'opera egli dedica un capitolo anche a *Guglielmo scultore,* e, molto avvedutamente, cita soltanto il secondo verso della firma guglielmina, [1]

Nel 1839, Giovanni Orti-Manara uscì con una nuova lezione, pure in fac-simile, e da lui stesso così sciolta nel testo:

Qui LEGIS.... NATum Per LATA ToMARIIE SALVET
In ETerNum Qui SCVLPseRIT ISta GVILLELNEM.

Dopo aver confermato con un *sic* le parole *Tomariie* e *Guillelnem,* l'Orti fa seguire alla sua lezione la nota: « I bassi rilievi della facciata furono pubblicati, con incisione, dall'abate Venturi, che diede anche le iscrizioni, ma non del tutto esatte ». [2]

Ma l'Orti, che credeva di dare lui, per il primo, una lezione esatta, pare, invece, che non siasi nemmeno accorto dei versi. Certo egli li divise male. Certo egli non avvertì l'impossibilità di *Guillelnem,* che doveva accordarsi ritmicamente con *aeternum.* Così la sua lezione riuscì la peggiore di tutte.

Pur troppo i fac-simili delle molte pubblicazioni dell'Orti non hanno, bene esaminati, un grande valore. Non sono dessi l'opera dell'autore, ma il lavoro d'artisti, i quali non si curavano di ritrarre i monumenti con i calchi e da questi scalarmente ridurli, ma li disegnavano a mano. Disegnatori abilissimi, ma paleografi inesperti, copiavano alla men peggio, anche là dove non arrivavano ad intendere.

Si aggiunga, che se il disegnatore era fedele, fedele non era il litografo. Cito in nota un esempio. [3] Si aggiunga, che se il disegnatore e il litografo erano fedeli, fedele non era l'autore, il quale, invece d'illustrare le sue tavole, interrogando e studiando il monumento, andava a prendere la spiegazione dei fac-simili, che gli erano stati preparati, da opere anteriori, senza badare se questa corrispondesse o meno alle cose rappresentate. Cito in nota un altro esempio. [4].

[1] Zannandreis Diego, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi,* pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego. Verona, 1891, pag. 14.

[2] Orti-Manara Giov., *Antica basilica di San Zenone Maggiore in Verona.* Verona, 1839, pag. 8-48 (26), e tav. II, n. 1.

[3] La Biblioteca Comunale di Verona conserva nel suo manoscritto 995 due copie del disegno a colori, che il pittore Carlo Ferrari fece, per conto dell'Orti-Manara, dell'affresco di Sirmione con la data dell'anno 1322. Sopra la testa dei Santi, dipinti sotto al Redentore, si leggono, in caratteri del tempo, i rispettivi nomi: S. ANTONIVS . S. MARCVS . S. IACOB . S. PHILIPVS . PETRVS . IACOBVS . S. SIMEON . S. TADAEVS . S. MATIAS . PAVLVS. Ebbene nella stampa (Orti, *La Penisola di Sirmione.* Verona, 1856, tav. VI), la data del fresco è recata più vecchia di un anno, e le leggende dei Santi sono tutte o contraffatte od ommesse. L'autore, senza aver visto il disegno del Ferrari, dà a pag. 101 del testo questa bella spiegazione cavata dalla lettura della orribile tavola litografica: *Soltanto sul capo di sette Apostoli sta scritto il nome, cioè a destra S. MATTEVS . S. IACOB . S. PHILIP, ed a sinistra S. SIMO S. TAD. S. M̄VS* (*Marcus*) *S. PAVLV.*

Dalla precisione paleografica imagini il lettore la precisione della figurazione. S. Paolo nel disegno Ferrari è rappresentato due volte, sempre in costume di apostolo. Ebbene, nella tavola litografica la tunica di San Paolo è trasformata, nella prima rappresentazione, in un vero sacco francescano, e, nella seconda rappresentazione, tutta la persona è ricoperta, oltre che dalla tunica, anche da un ricco manto.

[4] I dodici simboli dei dodici mesi dell'anno scolpiti alle basi dell'arco del protiro di San Zeno in Verona, recano ciascheduno la propria leggenda. Il primo, un uomo coi capelli irti che suona la doppia tibia, porta, tanto nel marmo quanto nella tavola (Orti, *Antica Basilica di San Zeno,* tav. III), il nome di Marzo. Il secondo, un uomo con un fiore per ogni mano, porta il nome di Aprile. Il terzo, un cavaliere armato di scudo, porta il nome di Maggio. Sentiamo come l'Orti-Manara (a pagina 7) siasi accontentato di spiegare le rappresentazioni dei tre primi mesi dell'anno antico: *Nelle quattro fasce dei pilastri dello sporto sono rappresentati i dodici mesi dell'anno... col nome latino al di sotto. Il Da Persico*

A completare la bibliografia della firma di maestro Guglielmo, ricordo anche le ristampe, che delle quattro suindicate edizioni fecero tre altri autori: la ristampa del Cicognara, fatta l'anno 1823, della lezione Maffei, [1] la ristampa del Cavattoni, fatta l'anno 1839, della lezione Da Persico-Venturi, [2] e la ristampa del Belviglieri fatta l'anno 1859. [3] È vero che il Belviglieri porta le epigrafi sanzenoniane *ridotte a comune lezione e supplite alla meglio,* ma il suo lavoro è fatto sui libri e non sui marmi.

Tutti questi dieci scrittori, meno uno, il Cicognara, sono veronesi. Altri sette veronesi si occuparono con qualche interesse delle sculture, non della firma, di maestro Guglielmo. Sono: Giambettino Cignaroli nella sua anonima Serie degli scultori architetti ed intagliatori veronesi; [4] Giambattista Biancolini nelle sue Notizie della chiesa di San Zen Maggiore; [5] Giuseppe Marini nella sua anonima Notizia di Verona; [6] il pittore Saverio Dalla Rosa nella sua anonima Descrizione delle pitture, scolture ed architetture delle chiese di Verona; [7] Gaetano Cristofoli, figlio del celebre architetto Adriano, vissuto tra gli anni 1748-1824. Egli, che, come notò il Venturi, *avea un'abilità somma per disegnare con tutta precisione le cose di que' rozi tempi, le quali si incidono per lo più inesatte, perchè troppo abbellite,* [8] egli ritrasse a penna tutta l'opera di maestro Guglielmo. I suoi disegni si custodiscono nella Biblioteca Comunale di Verona. [9] In questi ultimi anni fece ricordo di Guglielmo, l'abate Pietro Caliari, [10] e, in quest'anno stesso, Carlo Cipolla, in un suo dotto volume, che citerò più avanti.

Dopo ventisei lustri di studi nostrani, cominciano gli studi stranieri, tedeschi e francesi. Noi . . . . . . *eravamo grandi E là non eran nati.*

Gli studi stranieri citati cronologicamente sono questi: Nel 1861 lo Schnaase; [11] nel 1862 lo Springer; [12] nel 1865 il Sacken; [13] nel 1869 il Burckhardt; [14] nel 1884 il Mothes [15] ed il Burckardt-Bode; [16] nel 1891 il Bode, [17] il Gruyer [18] ed il Kekulé; [19] nel 1893 il Riehl. [20]

Tutti questi scrittori si occupano o dell'epoca in cui Guglielmo lavorò in Verona, o della sua tecnica per vedere se egli abbia lavorato sotto l'influsso diretto del pensiero tedesco,

gli (sic) descrive così: *Principia marzo con un guerriero a cavallo; aprile ha una donna con rosa in mano; e il maggio un uomo coronato con doppio flauto a bocca.* E anche qui poi la figurazione è data del tutto falsata. Il simbolo del marzo, l'uomo coi capelli irti del marmo, è trasformato, nella tavola, in una donna coronata.

[1] Cicognara Leop., *Storia della scultura.* Pisa, 1823, III, pag. 126.

[2] Cavattoni Cesare, *Memorie intorno alla vita, agli scritti, al culto ed al corpo di San Zenone.* Verona, 1839, pag. 175.

[3] Belviglieri C., *Verona e sua provincia.* In (Grande. Illustrazione del Lombardo-Veneto). Milano, 1859, V, pag. 614.

[4] Biancolini G. B., *Supplementi alla Cronica di Pier Zagata.* Verona, 1749, pag. 230.

[5] Id., *Notizie storiche delle chiese di Verona.* Verona, 1749, I, pag. 30.

[6] *Notizia delle cose più osservabili della città di Verona.* Eredi Moroni, 1795, pag. 54.

[7] *Nuovo Diario veronese, ecclesiastico, civile e scolastico,* per l'anno 1810, pag. 11.

[8] Venturi G., Op. cit., I, pag. 187.

[9] Manoscritto 1002, fasc. XLVII.

[10] Caliari Pietro, *La basilica di San Zeno in Verona.* Verona, 1879, pag. 23.

[11] Schnaase Carl, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter.* Düsseldorf. Buddens' Verlag, IV, pag. 558.

[12] Springer Anton, *Die Künstlermönche im Mittelalter* (Mittheilungen der KK. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, VII, pagina 8).

[13] Sacken E., *Die Kirche S. Zeno in Verona und ihre Kunstdenkmäler* (Mittheilungen de K K. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, X, pag 113).

[14] Burckhardt Jac., *Der Cicerone.* Leipzig, II, pag. 559.

[15] Mothes Oscar, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien.* Jena, Hermann Castenoble, II, pag. 431.

[16] Burckhardt Jac., Bode W., *Der Cicerone.* Leipzig, E. Seemann., V. Auflage, II, pag. 312.

[17] Bode W., *Die italienische Plastik.* Berlin, Spemann, pag. 9-10.

[18] Gruyer G., *La cathèdrale de Ferrare.* (Revue de l'art chrétien, 1891, pag. 386).

[19] Kekulé Reinhard, *Darstellung der Erschaffung der Eva.* (Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, V, (1890), pag. 191).

[20] Riehl Berthold, *Deutsche und Italienische Kunstcharaktere.* Frankfurt a/M, Heinrich Keller, pag. 72.

o per riconoscervi una maniera lontana e dallo stile antico cristiano e dalla influenza bizantina, o per ricercare la corrispondenza tra la cattedrale di Ferrara ed il San Zeno di Verona.

Nessuno si diede a studiare la firma dello scultore, quella firma che, nel primo verso, era stata data più volte in un modo così stranamente inintelligibile.

Carlo Cipolla, nel succitato suo erudito volume, [1] parla a lungo di Guglielmo e discute s'egli possa essere stato discepolo di Nicolò. [2] Dopo aver il Cipolla preso in esame quasi tutti gli autori sopra ricordati, conclude col riconoscere che i bassorilievi della facciata di San Zeno di Verona, *sono certamente operé di artisti italiani,* [3] eseguite *secondo l'opinione che ormai può dirsi la più diffusa,* l'anno 1139. [4] Anche il Cipolla non sapendosi spiegare il primo verso della firma guglielmina, fa uso del solo verso secondo, accogliendo la lezione data, in fac-simile, dall'Orti. [5]

Nella lettura di questa, fino ad ora, male studiata, firma-preghiera, ho voluto provarmi io e spero di esservi riuscito.

Comincia con il pronome QVI segnato dalla sola Q tagliata nella coda.

Poi viene chiara la voce LEGIS.

Seguono una I e le parti inferiori della S e della A. Confrontando, nel secondo verso, il nesso TA della voce ISTA torna ovvia la ricostruzione anche qui dello stesso aggettivo indicativo.

Vengono poi gli avanzi inferiori di un altro vocabolo, e cioè un'asta perpendicolare ed un angolo retto. Con questi avanzi il mio amico conte prof. Francesco Cipolla mi suggerì, come unica ricostruzione possibile, il vocabolo PIE. È vero che ci manca ogni traccia della vocale I, ma questa lettera poteva benissimo trovarsi inserta nel semicerchio, oggi affatto perduto, della P.

Seguono le traccie della parte inferiore del nesso NA: poi chiara ed intera la sillaba TVM, con le TV in nesso e la M segnata con la lineetta orizzontale: elementi più che bastanti a ricostruire il nome accusativo NATVM.

Segue l'imperativo PLACATO, scritto, se si vuole, un po' bizzarramente, ma sulla cui lezione non può sorgere dubbio alcuno. Ambedue le A sono incise, più piccole delle altre lettere, negli spazi alti tra la L e la C; e tra la C e la T. La C è rettangola. La sillaba TO è in nesso con la O sospesa all'asta perpendicolare della T.

Si legge poi il sostantivo MARIE con la prima sillaba in nesso. Il TOMARIIE, regalatoci dall'Orti, proviene dall'avere i suoi artisti unito l'ultima sillaba del verbo PLACATO al nome MARIE e di avere preso, in questo nome, per una I la disgiunzione dei due pezzi di marmo.

Comincia, di seguito, il secondo verso. Il verbo SALVET con le le lettere VE in nesso è chiaro.

Chiara pure è la preposizione IN indicata con la solita sigla Ī.

ETERNVM è molto abbreviato. Sono sottintese la seconda E e la R, mediante la lineetta sulla T. La sillaba NVM è tutta in nesso, vale a dire, la V segnata nella N, e la M segnata con la lineetta sul nesso NV.

QVI è indicato dalla sola Q senza la coda tagliata. Solo la coda, invece di andare da sinistra a destra, come la coda tagliata del QVI nel principio, va da destra a sinistra.

SCULPSERIT è molto abbreviato. La C rettangola. Le lettere ULP in un solo nesso con la U goteggiante. Le lettere S, E, R, in nessun modo segnate.

[1] *Per la storia d'Italia e de' suoi conquistatori nel medio evo più antico.* Ricerche varie di Carlo Cipolla. Bologna. Ditta Nicola Zanichelli, (Cesare e Giacomo Zanichelli) 1895. Un vol. in-16 di pag. 4.696 e 6 tavole.

[2] Cipolla C., Op. cit., pag. 636-39.

[3] Id., Op. cit., pag. 602.

[4] Id., Op. cit., pag. 639. Il primo a rilevare la data del compimento della facciata di San Zeno Maggiore, e, per conseguenza, delle sculture che la adornano, fu Scipione Maffei nella sua *Verona illustrata,* parte III, capo III, in principio del paragrafo: *Santo Zenone.* Ad una identica definizione venne il Cipolla (pag. 635, n. 1) esaminando lo stesso documento esaminato dal Maffei.

[5] Id., Op. cit., pag. 636.

ISTA con la TA in nesso, cioè con la T segnata da un'asta orizzontale al vertice della A.

GUILLELMVM, con la prima U goteggiante e la seconda V latina, è la parola più certa e scritta per disteso nel modo più chiaro. Bisogna proprio dire che gli operai dell'Orti avessero le traveggole quando lessero GUILLELNEM.

Per tal modo la firma-preghiera di maestro Guglielmo sarebbe da leggersi così:

QVI LEGIS ISTA PIE — NATVM PLACATO MARIE
SALVET IN ETERNVM — QVI SCULPSERIT ISTA GUILLELMVM.

Letterariamente si potrebbe domandare se il PIE va preso come avverbio, o come aggettivo da accordarsi con MARIE. Come avverbio sarebbe quasi un pleonasmo. Come aggettivo non sarebbe molto comune. Gli aggettivi di MARIA, comunemente usati nelle lapidi veronesi coeve a maestro Guglielmo, sarebbero quelli di BEATA e di SANCTA. Ma questi aggettivi il nostro poeta non poteva usarli, sia per il verso, sia per la rima. Il PIE NATVM MARIE della iscrizione guglielmina concorda con il principio dell'Orazione di San Bernardo:

MEMORARE PIISSIMA VIRGO MARIA

e con la fine dell'antifona *Salve Regina,* pur di San Bernardo:

O CLEMENS O PIA O DULCIS VIRGO MARIA,

concorda cioè con due componimenti dell'età di Guglielmo. [1] Concorda anche con i versi:

PIA MATER DUM VIDEBAT
NATI POENAS INCLITI

della sequenza *Stabat Mater* composta da fra Jacopone da Todi circa un secolo e mezzo dopo i lavori di Guglielmo, ma, come annota il Venturi, cavata da imagini più antiche e da concetti già popolari. [2]

A togliere ogni dubbio sulla interpretazione del PIE posso dar qui una letterina scrittami dal su ricordato mio amico conte prof. Francesco Cipolla:

« Verona, 27 marzo 1895.

« *Caro Pietro,*

« Il PIE, di cui si parlava iersera, soddisfa all'esigenza metrica, tanto se lo si prende come avverbio, quanto se lo si considera come aggettivo accordato con MARIE.

« Ad ogni modo, io piego a giudicarlo aggettivo accordato con MARIE, per questa ragione, che l'esametro medioevale ama di congiungere anche sintatticamente le parole che sono congiunte per simmetria di posizione e per rima, o per assonanza. Ne abbiamo esempi anche negli scrittori classici. Mi viene qui in mente assai opportuno un verso di Ovidio (4, *Fast.*, 163) che ha l'assonanza interna non perfetta, ma sufficientemente sentita:

Dum loquor, *elatae* metuendus acumine *caudae*
Scorpios in virides praecipitatur aquas.

« Non è vero che la tessitura di questo verso corrisponde perfettamente a quella del nostro:

Qui legis ista pie natum placato Marie? »

Come ultima osservazione letteraria si noti il modo con il quale è scritto il nome dello scultore. Carlo Cipolla nel succitato volume ha, in appendice, un articolo su: *La lettera W.*

[1] Il PIA MATER ricorre anche nei *varii Rytmi* attribuiti a San Bernardo. (S. BERNARDI *Opera.* Parisiis, II, 903-904).

[2] VENTURI LUIGI. *Gl' Inni della chiesa tradotti e commentati.* Firenze, 1877, p. 446.

In questo articolo egli scrive: *Concedasi pure che la patria della W sia da cercarsi al di là delle Alpi; non si negherà tuttavia che anche in terra italiana questa lettera abbia ricevuto per lo meno una lunga ospitalità.* [1]

Il nome dunque di GUILLELMVS scritto con la GU invece che con la W, è forma più indiscutibilmente italiana, che tedesca.

Descritta paleograficamente ed esaminata letterariamente l'epigrafe, non resta altro da dire se non del suo valore storico-religioso. Essa contiene una preghiera a Cristo, il PIE NATVM MARIE, che è la terza, in ordine cronologico, delle invocazioni a Gesù Cristo recate dalle lapidi veronesi. La prima è quella dell'arcidiacono Pacifico dell'anno 846 nella cattedrale di Verona:

. . . . . . DA VENIAM $\overline{\text{XPE}}$ TVO FAMVLO [2]

La seconda è quella di prete Gaudione dell'anno 1123, nel claustro di San Zenone Maggiore di Verona:

REX BONE CVNCTORVM DATOR ES QVI $\overline{\text{XPE}}$ BONORVM [3]

Ambidue questi versi ho dato sciolti, meno il nome proprio di Cristo, e riscontrati sui marmi.

PIETRO SGULMERO.

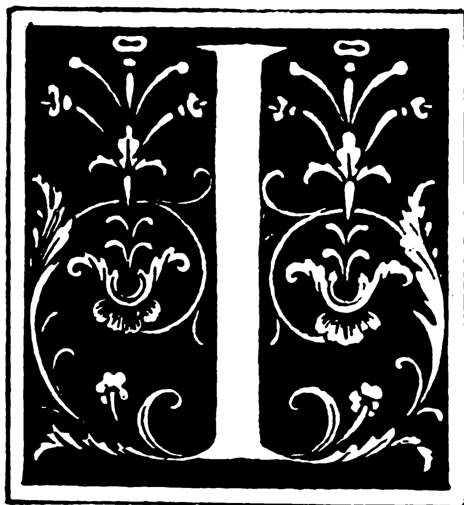
[1] CIPOLLA C., op. cit., pag. 673-74.

[2] DUEMMLER, *Poetae latini Aevi Carolini.* II, pag. 656.

[3] ORTI-MANARA G. G., *Antica basilica di San Zeno in Verona.* Verona, 1839, pag. 28 e tav. X, n. 3.

IL CONVENTO OLIVETANO DI SAN MICHELE IN BOSCO

SOPRA BOLOGNA



Il convento Olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna è ben noto ai viaggiatori intelligenti.

Dalla soppressione francese, molte vicende incontrò quel luogo. Da prima reclusorio di galeotti, poi villa pontificia, poi villa reale, sembrava che le manomissioni non dovessero aver fine. Quando invece può sperarsi ora che giorni migliori lo aspettino. Legato da un caritatevole ed illustre scienziato, il prof. Rizzoli, alla provincia di Bologna per fondarvi un grande ospedale ortopedico per i fanciulli rachitici, questa vi compie lavori importantissimi che, se renderanno meraviglioso quel luogo come istituto di beneficenza umana, varranno a fissare in decoroso stato quanto di monumentale rimase delle antiche costruzioni olivetane. Della qual cosa dovremo essere grati sopratutto all'intelligente amore per l'arte che anima il presidente attuale della Deputazione provinciale, cav. Giuseppe Bacchelli. Sotto la sua direzione i lavori assunsero infatti un carattere schiettamente rispettoso della storia e dell'arte. E mentre l'Istituto si colloca negli immensi edifizi con cui gli stessi Olivetani soffocarono, dopo la metà del secolo XVI, gran parte del loro gentile convento del Quattrocento, il gruppo della chiesa, della sagrestia, del coro, dove i nomi di Baldassarre da Siena, del Bagnacavallo, di Innocenzo da Imola, di Fra Raffaello da Brescia invitano gli odierni cultori dell'arte, verrà ad essi restituito e riserbato nelle migliori condizioni, non senza qualche grata sorpresa. Quella cioè di rivedere ripristinato tutto un ambiente finora noto pel molto che ne disse Giorgio Vasari, ma che poteva passare per perduto; il grande refettorio dipinto da lui stesso, il Vasari, da Cristofano Gherardi e da Stefano Veltroni.

Uno dei più bei conventi Olivetani fu certamente codesto *San Michele in Bosco,* dei primi dopo quello famosissimo di Monte Oliveto Maggiore nell'Agro senese.

I Benedettini di Monte Oliveto vi entrarono nel 1364, ma delle loro prime costruzioni nulla rimase, chè nel 1430 furono rase dai Bolognesi perchè non vi trovassero ricovero e luogo ad ostilità le soldatesche di Martino V. Le ricostruzioni cominciarono nel 1437, e alla fine del Quattrocento tutto un insieme di eleganti edifizi era sorto.

Ben poco seppesi finora di questo periodo di attività artistica a San Michele; molta parte di quelle opere rimase sopraffatta dalle costruzioni posteriori di maggior pompa e di minor gusto e la loro memoria non resse di fronte al grido sollevato dalle cose operatevi

con tanto fasto dalla Scuola dei Carracci. Sicchè sono per avventura una novità le stesse notizie che le carte dell'antico archivio oggi rivelano. [1]

La chiesa, incominciata nel 1437 da un maestro Polo del Tybaldi, proseguita poi da Giovanni Negro, che fu maestro ancora della fabbrica di San Petronio, e dal notissimo Gaspare Nodi, era riuscita una singolare costruzione; la struttura di maniera tedesca con cui erasi intrapresa trasfigurandosi man mano, durante i lavori, in un'apparenza più moderna.

Non tanto per altro da giustificare il parere del Burkardt a cui sembrò una costruzione del secolo XVI.

Fino dal 1447, a metà della chiesa si costruisce, alto sul piano molti gradini, il coro, e lo dicono il *Paradiso*. A cui Fra Raffaello da Brescia farà nel 1510 i meravigliosi stalli, dei quali appena un avanzo salvossi ed ora si serba in San Petronio.

Nel 1447 si costruisce ancora il campanile, che rialzato e rinchiuso in una nuova veste nella prima metà del secolo XVI (1521), poi modificato di nuovo, se mantiensi una bella torre elegante, ben poco deve somigliare al primo che li 4 giugno 1447 mastro Biagio da Bisano prese a fare sopra un disegno dato dai frati.

E sempre in quell'anno e in quel giorno un maestro Baldo prende a costruire un chiostro, secondo una forma unita *alla scrittura dei patti;* nel 1462, decorato di pitture da Onofrio da Fabriano, ma poscia, nel secolo XVII, atterrato per dar luogo al loggiato ottagonale dei Carracci. Gran guaio invero, tanto più che verso il 1487 maestro Gaspare Nodi aveva edificato l'infermeria.

E in un nuovo refettorio, durante il 1462, maestro Onofrio, detto nelle carte del convento *nostro dipintore,* affrescava fra altre cose un bel San Michele.

***

Nei primi anni del Cinquecento passano giorni tristi pel San Michele. Attorno al convento Giovanni II Bentivoglio gira una fortificazione, inutile contro la foga di Giulio II; ma nel 1511 Annibale coi suoi fuorusciti vi si annida per un anno intiero, fino che le vittorie di quel Ramazotto, condottiero per Santa Chiesa a cui appunto in San Michele Alfonso Lombardi scolpì così elegante sepolcro, non perdettero per sempre la causa bentivolesca.

Le bastite furono presto demolite, ma è evidente che il convento aveva toccato non pochi guasti, così da rendere necessario, e troppo presto, una serie di riparazioni e di riforme agli edifizi ancor freschi, nelle quali andò subito scemata la interezza geniale di quanto era sorto nei migliori momenti della Rinascenza.

Molto si lavora in ogni modo ad arricchire il bel gruppo di edifizi, con pitture dentro e fuori, con fontane con ornamenti di marmo, con vetrate, con tarsie e dorature.

Innocenzo da Imola dal 1520 al 1523, aiutato da un maestro Bastiano, dipinge non solo la tribuna e la tavola del maggior altare, che tuttavia restano; ma le carte ricordano che egli aveva dipinto ancora la facciata e le finestre della chiesa: opere cancellate o infrante poi.

Altri tre pittori (1521) sonvi nominati col noto scolaro del Francia, e cioè Giovan Battista da Imola, uno Scipione da Bagno (1521) e un Frate Antonio (1522).

Nelle sculture della fontana, perduta anch'essa, lavora (1524) un maestro Francesco di Piero da Como. Nelle vetrate (1521) un maestro Sebastiano detto appunto *dalle finestre,* continua le opere de' maestri più antichi (maestro Bernardino e maestro Cesare, 1454). Ed è in quegli anni (1522-1523) che maestro Jacomo da Fiorenza e maestro Bernardino da Milano scolpiscono il bellissimo stipite di marmo della porta maggiore nella chiesa, sopra un

[1] Le quali notizie traggo da uno schedario, intelligente fatica del conte Francesco Malaguzzi Valeri, che di recente spogliò all'Archivio di Stato in Bologna anche il *Libro delle Fabbriche* dell'Archivio olivetano, e che molto graziosamente mi concedeva di profittare del suo lavoro.

disegno pagato dai frati L. 3, a tale che non è nominato, ma che si è sempre detto fosse Baldassarre Peruzzi.

Fra i locali che vennero riformati nella prima metà del secolo XVI fu il refettorio dell'anno 1462. Si rialzarono le mura e lo si voltò. Esso misura in lunghezza metri 27.41; è largo m. 9.07, ed alto m. 10.36. Il gran cielo della volta è rinfiancato da lunette poggiate su mensole scolpite.

È nella vita di Cristofano Gherardi e nella descrizione delle proprie opere che il Vasari narra di questo vastissimo ambiente, dove egli per mandato di Fra Filippo Serragli fiorentino, abate di San Michele, non che *più per amor di gloria che di guadagno,* condusse, coll'aiuto di Cristofano Gherardi e di Stefano Veltroni la decorazione murale, cioè tutto un alto fregio corrente sui postergali, in cui, fra nuove grottesche, le storie dell'Apocalisse si alternano ai ritratti dei conventi dell'Ordine Olivetano, più tre grandissime tavole a capo del luogo figuranti la *Cena di Cristo in casa di Marta,* la *Cena di Abramo ai tre angioli in valle Mambre,* la *Cena di Gregorio Magno ai dodici poveri;* oltre a quant'altro di architettura, spalliere, intagli e tavole occorse per l'adornamento, onde di tanta opera fu ivi posta una memoria dettata dall'Alciati che esso Vasari trascrive.

*
* *

Non è a dirsi a quale squallore fosse giunto l'onoratissimo refettorio del Vasari, quando ci si è entrati ora per istudiare come riattato potesse divenire una grande aula per le solennità del nuovo Istituto. Mutata forma alle finestre, quasi distrutto il pavimento, scomparsi i dorsali in legno, caduto qua e là il fregio, quasi scomparsi i festoni di frutta dipinti dal Gherardi e dal Veltroni attorno le finestre, spalancate le mura, per ogni dove le devastazioni dell'ignobile bianco di calce.

In ogni modo si comprese che era anche possibile ripristinare l'ambiente, quale appare nella descrizione del Vasari; e sembrò miglior consiglio riguadagnare pazientemente alla storia dell'arte un insieme decorativo quale fu immaginato verso la metà del secolo XVI, piuttosto che invadere colla moderna decorazione un'architettura antica.

Con piacere vidi accettate le mie proposte, e gli assaggi confermarono nel buon proposito moltiplicando i dati al ristauro. Sicchè il refettorio del 1539 ritornerà almeno in gran parte.

I lavori cominciarono nel 1892. Dapprima si ristaurarono le mura, poi si riaprirono in lor luci le finestre arcuate a tutto serto; poi si rifece tal quale il pavimento a mattonelle quadrate diviso in comparti da liste di macigno.

Una delle antiche finestre era rimasta murata fino dal 1539, e il Vasari vi aveva finto a pittura la vetrata a piccoli rulli di Venezia. Per la demolizione di un pietrinfoglio rimessa in evidenza, essa pure servì a dare il tipo pei telai e le vetrate delle altre.

A fissare il tipo della banca e del pertergale in noce che girava tutto attorno contribuirono le movenze architettoniche del fregio dipinto sovrastante.

Per condurre il ristauro del fregio proposi, e venne accettato, il giovane pittore di Bologna Achille Casanova che, intelligente artista e osservatore pieno di logica, da parecchi anni si esercita anche nello studio delle decorazioni murali dei secoli XV e XVI, come dei processi tecnici d'allora tanto a fresco quanto a tempera; sicchè alcune sue riproduzioni o libere interpretazioni delle foggie decorative della Rinascenza al castello di San Martino (dei conti Cavazza) e altrove gli hanno già dato in paese una speciale riputazione. E lo aiutano con intelligenza diligentissima altri due giovani pittori: Antonio Faccioli di Firenze, Alessandro Scorzoni di Bologna.

Il ristauro consiste nel completare tutto il partito architettonico e la decorazione a grottesche, rifacendo le parti perdute per la caduta dell'intonaco o per le squarciature nei muri. Siccome le invenzioni si ripetono nei comparti che si prospettano, nulla rimase da

immaginare. I rappezzi vengono dipinti a fresco, come è tutto il fregio. L'antico viene solo lavato e il nuovo con successive velature armonizzato all'antico.

In ogni comparto, nel mezzo è una storia dell'Apocalisse a piccole figure, e ai lati due ritratti, dice Vasari, dei più nobili conventi dell'Ordine Olivetano. Sul fondo bianco si svolgono le grottesche animate da una fauna svariata, il tutto condotto con moltissima finezza. I comparti sono incorniciati e divisi da marmi ben dipinti. Corona il fregio una serie di vasi.

Venti sarebbero le storie tratte dall'Apocalisse, ma quattro sono perdute. Dei conventi che erano 38, restano 33, ma in dieci di questi è cancellata la dicitura. Nè le storie nè le vedute che mancano si rifanno: basti curare il buon effetto generale colmando le lacune con acconcie tinte neutrali.

Vasari e i suoi colleghi dovettero, per le vedute dei Conventi Olivetani, giovarsi di quelle dipinte fra 1505 e 1507 da Antonio Bazzi nel gran chiostro di Monte Oliveto Maggiore (Siena) di fronte alle celebri sue storie di San Benedetto. Il Bazzi aveva osservato la cronologia nel ritrarre i monasteri fondati dal 1319 in poi. Ma colà non rimane che la veduta del convento di Bitonto; le altre tutte scomparvero infaustamente durante la soppressione francese. Infruttuosa fu pertanto la nostra ricerca colà. Non raccolsi che i sospiri, i racconti e le cortesie di quel dottissimo custode, l'abate Di Negro.

***

Molto meno si conservò dei festoni di frutta attorno alle finestre, ai quali ne interessa il racconto che Vasari fa della diligenza con cui i pittori scendevano in mercato a comprare frutta, fogliami, spiche, per copiarli dal naturale. Anzi possiamo dirli perduti. Qualche contorno, qualche graffitura, qualche particolare ben nitido, il fantasma dell'insieme in uno di essi; null'altro sopravvisse alle ripetute scialbature. Ma il pregio di codesti festoni perduti mostrasi così relativo che nel programma del suo ristauro (senza contraddire ai criteri rigorosi che si riserbano per occasioni di ben altra importanza) potè accettarsi il desiderio di vederli rifatti nell'intento che contribuissero all'effetto generale dell'ambiente.

Ma la testata di quel refettorio era la più ricca parete. Ivi il Vasari aveva collocato le tre grandi tavole, a cui si accinse solo dopo viste tutte le più famose opere di pittura che fossero in Bologna.

Fino alla soppressione francese, durarono ivi; ma tolte allora di là, due furono assegnate alla Pinacoteca di Bologna (la *Cena di Marta* e la *Cena di San Gregorio Magno*); l'altra (la *Cena di Abramo*) viaggiò a Milano per essere posta a Brera.

La *Cena di Marta* pare che passasse ben presto ai magazzini, e solo da pochi anni ne uscì per essere data in deposito all'arcivescovo di Bologna; nel palazzo del quale potei rinvenirla.

La *Cena di San Gregorio* si salvò dalla proscrizione forse pel fatto che Vasari vi addensò non pochi ritratti di contemporanei. Nel San Gregorio è data l'effigie di Clemente VII, tra i principi circostanti è Alessandro de' Medici, e fra coloro che servono a tavola i poveri egli ritrasse alcuni frati e domestici del convento. La quale ricerca portò logicamente in questo quadro del Vasari un qualche soffio insolito di naturalezza e di vita. Esso è tuttora nella Pinacoteca bolognese.

La terza tavola fu, come ho detto, portata a Milano. Nei registri di Brera si trova notato il suo arrivo in data 3 giugno 1809 e col titolo: « Avviso ai pastori per la nascita del Redentore ». Ma dovè anch'essa rimanere nei magazzini, finchè con decreto governativo 15 luglio 1827 fu data in deposito alla chiesa di Santa Maria Incoronata in Milano. In quell'epoca molti quadri di minor conto, fra le moltissime opere di arte condotte da ogni parte a Brera, vennero distribuite in deposito a chiese povere e ne esiste il catalogo presso il ministro di pubblica istruzione. Una Commissione, di cui facevano parte Hayez, Saba-

telli, Marchesi, eseguì la cerna, e da questi la tavola del Vasari, esaminata li 26 giugno 1826, aveva ricevuto un titolo plausibile: *Apparizione dei tre angeli ad Abramo.*

Opere di mediocre importanza queste tavole del Vasari, massime le dispense nelle Gallerie; esse acquisteranno molto maggior valore se, restituite nell'antico refettorio olivetano, rendessero di nuovo completi la concezione e l'effetto dell'insieme decorativo immaginato da messer Giorgio. Sarà una pagina intera di storia dell'arte ricucita, e la critica più razionale e recente ne consigliarono a ciò.

***

Ma il saggio provvedimento ministeriale diretto a restituire in San Michele le tavole del Vasari rimane per ora contrariato dal fatto che le ricerche iniziate in Milano per rinvenire la *Cena di Abramo* riescirono infruttuose. Finora quella tavola è irreperibile.

Si trovò la ricevuta di deposito rilasciata dal rettore dell'*Incoronata* e dal parroco di San Simpliciano, non essendo più nel 1827 quella interessante chiesa votiva degli Sforza che un Oratorio sussidiario al San Simpliciano. Ma all'Incoronata la tavola del Vasari non esiste più. In San Simpliciano conservasi bensì un quadro di Prospero Fontana, andato a Milano nel 1809 e consegnato al rettore dell'Incoronata assieme alla *Cena di Abramo* nel 1827; ma anche di là questa sembra scomparsa.

Laonde rimane solo a sperare nelle ulteriori ricerche che l'Ufficio regionale della Lombardia, diretto dall'illustre prof. Beltrami, si propone ancora di continuare.

A. Rubbiani.

NOVITÀ ARTISTICHE DEL MUSEO POLDI-PEZZOLI

IN MILANO



OLTI cultori dell'arte assistono con vero senso di tristezza alle frequenti dispersioni che avvengono in questi ultimi anni di patrimoni artistici, nobile retaggio di antiche famiglie italiane. E principalmente si rimpiangono tavole o tele preziose, che ineluttabili necessità della vita spingono spesso il privato ad alienare, e che, data l'attuale scarsità di mezzi, emigrano per arricchire vieppiù le superbe collezioni dell'estero.

Giusto è il rammarico quando si rifletta che sono memorie di epoche gloriose che scompaiono; è la vita intellettuale che si interrompe, massimamente quella di due secoli — quali furono il XV ed il XVI — che raggiunsero la massima perfezione per grandezza di papi, come Giulio II e Leone X, per raffinatezza di principi, come gli Sforza, gli Estensi, i Gonzaga, i Montefeltro, i Medici; per naturale intuito artistico di ogni classe di cittadini, e la cui manifestazione gli amanti del bello vorrebbero avesse a restare integra, palpitante fra noi, modello e sprone anche alle generazioni future.

Tale stato di cose è certamente deplorevole; ma un'attenta disamina ci può persuadere che il noto proverbio: « Non tutto il male viene per nuocere » può trovare anche in tale fatto la sua applicazione. Quanti e quali tesori in questi ultimi tempi, appunto in causa di minorati erari, furono tratti dall'oblio di un oscuro ripostiglio, ove l'incuria d'un proprietario, e sopratutto l'ignoranza, li avevano da anni relegati! Molte tavole importanti, sfuggite alla indagine di mal pratici discernitori, furono persino poste al bando da pubbliche gallerie, abbandonate ad oscure chiesuole di campagna, sarebbero andate distrutte, più che dal tempo dall'incuria degli uomini, se l'attuale ricerca e febbrile compra-vendita dell'antico non le avesse, per caso, fatte cadere sotto l'occhio di un esperto cultore. Informi, per citare un esempio, la splendida pala d'altare « La Vergine in trono col Bambino, ed ai lati San Simone e Giuda, San Bonaventura e San Francesco », opera capitale del Signorelli, firmata e datata, a noi venuta da Arcevia nelle Marche, nel 1811, insieme ad altre ricchezze. Fu ceduta in deposito alla piccola chiesa di Figino presso Milano, come lavoro di merito inferiore, mentre ora, ripulita, mercè l'opera dell'egregio professore Luigi Cavenaghi dagli imbratti di dozzinali restauratori, che ne avevano persino alterata la composizione, forma uno dei più geniali ornamenti della Pinacoteca di Brera (N. 197, sala II). (V. Illustrazione in questo periodico, anno 1892, p. 399).

Se dunque per la ragione suesposta molte buone opere nostre hanno varcato ultimamente il confine, non dobbiamo rattristarci troppo. La produzione del genio italiano fu così

feconda, che può esservene per tutti; e prova ne sia la non esigua messe che, malgrado le tristi condizioni economiche, ha arricchito le nostre case ed i nostri pubblici Musei.

In queste stesse pagine, ove già più di una autorevole voce di quando in quando si è levata ad illustrare le opere importanti entrate in questi ultimi anni a far parte di colle-

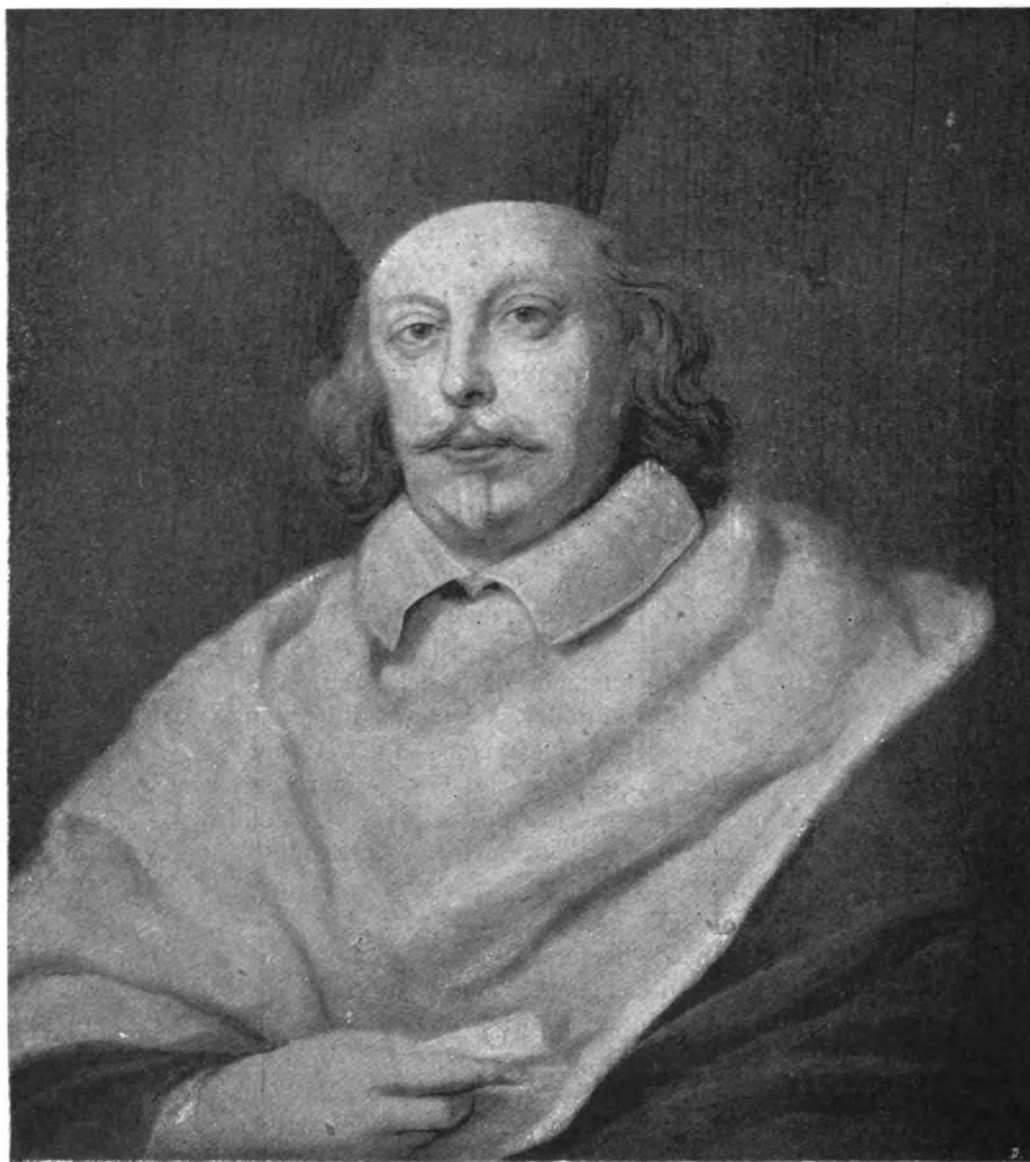


FIG. 1ª. - RITRATTO DEL CARDINALE CARLO DE' MEDICI, DI GIUSTO SUSTERMAN

(Museo Poldi - Fotografia L. Dubray, Milano)

zioni private, non tornerà sgradita una modesta rassegna di quanto ultimamente fu acquistato dal Museo Poldi-Pezzoli, grazie alla saggia e intelligente sua Direzione.

L'Incoronazione del Morazzone.
Il ritratto di Carlo cardinale de' Medici, di Giusto Susterman.

Nell'atto di ascendere l'elegante scala di stile barocco che conduce alle sale, osservo come giustamente sia stato rimosso dal pavimento il piccolo mosaico romano « Ercole che



Fig. 3ª. - MADONNA COL BAMBINO
FRA I SANTI FRANCESCO E ZANOBI E DUE DEVOTI
DI RAFFAELLO DE' CAPPONI

(Galleria di Santa Maria Nuova a Firenze - Fotografia Alinari, Firenze)



Fig. 2ª. - MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNI
DI RAFFAELLO CAPPONI

(Museo Poldi - Fotografia L. Dubray)



Fig. 4ª. - MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO
DI BERNARDINO PINTURICCHIO

(Nella Galleria di Perugia - Fotografia Alinari)

strozza il leone » per essere inquadrato ed appoggiato al muro. Giunti nel vestibolo del primo piano volgiamo a sinistra nella biblioteca, che, per l'esiguo spazio ormai disponibile nelle sale, pare destinato, previ opportuni cambiamenti da introdursi, ad accogliere i futuri acquisti. Ci troviamo dinanzi ad un grazioso quadretto di Pier Francesco Mazzuchelli, detto il Morazzone, dal villaggio di Morazzone presso Varese, ove nacque nel 1571. Rappresenta l'Incoronazione della Madonna con San Carlo e Sant'Antonio, ed è eseguito a chiaroscuro nella maniera propria alla scuola milanese di quell'epoca.[1] Sebbene sia palese il decadimento delle nobili e semplici tradizioni della scuola leonardesca, pure l'esecuzione è franca ed ardita, ed improntata ad una maniera che si direbbe inspirata dai grandi autori spagnuoli.

Di ben maggiore importanza è un mirabile ritratto del cardinale Carlo de' Medici, eseguito da Giusto Susterman (fig. 1ª). Che il rappresentato sia Carlo de' Medici pare molto probabile, quando lo si confronti col ritratto ufficiale che di lui vediamo fra lo sterminato numero di quelli che trovansi schierati nel passaggio sopra il Ponte Vecchio a Firenze.

Carlo de' Medici, fratello del granduca Cosimo II, nacque nel 1595 e fu creato cardinale da Paolo V nel 1615. Fu ricchissimo di beneficî ecclesiastici, protettore di Spagna e personaggio in Roma autorevolissimo. Primo dell'ordine dei diaconi, incoronò Innocenzo X nel 1644. Nel 1645 fu creato vescovo di Sabina, indi di Frascati, di Porto, d'Ostia e di Velletri. In Firenze edificò la chiesa di San Michele introducendovi i teatini. Morì nella villa Ginori a Montui nel 1666. (V. LITTA, *Famiglia de' Medici*).

Questo ritratto possiede tutte le qualità a cui il Susterman deve la sua grandezza e la protezione ch'ebbe dai Medici, di cui fu per tre generazioni il pittore famigliare, e basterebbe a giustificare perchè Van Dyck stesso fosse suo ammiratore a tal segno da mandargli il suo ritratto per averne il contraccambio, e Rubens gli regalasse un suo gran quadro istoriato. Il cardinale è rappresentato nell'età di circa 55 anni con tutta l'imponenza e maestà propria ad un uomo giunto al colmo degli onori. Il tocco è ardito e sapiente, il disegno corretto e la nobile espressione è resa con effetto notevole dalla potenza del colore.

RAFFAELLO DE' CAPPONI.

Entrando nella cosidetta sala d'oro, a destra verso il camino attrae lo sguardo un grazioso tondo rappresentante « La Madonna col Bambino in grembo ed il piccolo San Giovanni », lavoro attribuito al Pinturicchio (fig. 2ª). Esso, senza dubbio, fa tosto volgere il pensiero a quella scuola che, fondata dal Perugino colla collaborazione del giovine Raffaello, salì al vertice della gloria per opera di questi e del Pinturicchio, per non parlare dei minori, come lo Spagna, Domenico Alfani, Eusebio di San Giorgio, Gerino da Pistoia, gli Ubertini, ecc. Ma poichè il suo svolgersi e fiorire avveniva appunto quando la fiorentina era giunta al suo apogeo (MÜNTZ, *Età dell'oro dell'arte italiana*), non a torto potrebbesi arguire come a Firenze, ove il Perugino, fondatore, risiedeva volontieri e teneva bottega, dovessero quegli artisti, così provetti nella sicurezza del disegno, sentirsi attratti verso la nascente scuola, che, oltre ad emularli, li superava forse nella scienza dei colori e nella soavità mistica delle espressioni. Ciò spiegherebbe il perchè noi troviamo nella Galleria dell'arcispedale di Santa Maria Nuova una pala d'altare che porta nel quadretto, fra i due devoti, l'inscrizione seguente, in caratteri romani, di un pittore fiorentino: « Raphael de Caponibus me pinxit MCCCCC » (fig. 3ª).

Non solo le gradazioni dei colori, ma le forme dei visi, delle membra, l'andare delle pieghe e la loro disposizione; i vari accessorî (persino il fermaglio che congiunge i lembi del

[1] Uno strano equivoco fra il nome del Morazzone e quello di G. B. Moroni si può verificare in Galleria degli Uffizi, dove ad un disegno a sepia e biacca, in fondo al primo corridoio (che si potrebbe quasi considerare per uno studio per questa Incoronazione), è stato imposto il nome del ritrattista bergamasco.



Fig. 5ª. - LA DEPOSIZIONE, DI RAFFAELLO DI FRANCESCO

(Nella Galleria degli Uffizi - Fotografia Alinari)



Fig. 6ª. - MADONNA COL BAMBINO, SANTI ED ANGELI, DI RAFFAELLO CARLI

(Galleria Corsini in Firenze - Fotografia Alinari)

manto sul petto della Vergine) corrispondono, come si può confrontare dalle unite riproduzioni (n. 2 e 3), al tondo del Museo Poldi attribuito al Pinturicchio. Aggiungi i colori identici, e cioè l'incarnato pallido dei visi, manto bleu con rovesci verdi, abito rosso fra il mattone ed il cilegio, cortina a bordi bleu scuro con rabeschi in oro, fondo rosso quasi mattone con ornati scuri, e si vedrà, non senza buon fondamento, aversi ad attribuire a Raffaello de' Capponi anche questo tondo, che evidentemente porta l'impronta dei pittori umbri.



Fig. 7. - PALA DI RAFFAELLO CARLI, CON CORNICE DEL BARILI

(In Santa Maria degli Angeli a Siena - Fotografia Lombardi, Siena)

A constatare poi le differenze che corrono fra esso e le opere certe del Pinturicchio, gli si potrebbe contrapporre buon numero di dipinti di quest'ultimo. Mi basti qui richiamare l'attenzione sull'autentico e pregevole trittico del Pinturicchio allogatogli nel 1496, e che costituisce ora uno dei precipui ornamenti della Pinacoteca di Perugia. Nella fig. 4ª, che ne riproduce la parte centrale, non è difficile riconoscere in tutto e per tutto un autore più primitivo, più acuto ed angoloso nelle forme, ben diverso e più minuto nel piegare particolarmente accurato e studioso, come di consueto, nell'esecuzione del paesaggio.

Disgraziatamente nulla ci è noto della vita di questo Raffaellino fiorentino, che giustamente i signori Crowe e Cavalcaselle dicono cercasse d'imitare la scuola perugina e specialmente il Pinturicchio, ritenendo però nella severità e gravità delle figure le qualità

proprie dell'arte fiorentina. I succitati signori menzionerebbero altre opere sue; ma a questo proposito parmi opportuno fare una breve digressione per mostrare come sia stato facilmente confuso con altri Raffaellini, poco noti, suoi contemporanei, e che al presente null'altro potrebbesi attribuirgli all'infuori della pala di Santa Maria Nuova e del tondo di Poldi. Colla scorta del dotto Commentario alla vita di Raffaellino del Garbo del Milanesi (Opere di Giorgio Vasari, tomo IV, Sansoni editore) e con altri dati andrò assegnando specialmente a due di questi altri Raffaellini le proprie opere, avendo lo stesso Vasari, presumibilmente



FIG. 8. - MADONNA COL BAMBINO FRA QUATTRO SANTI E DUE ANGELI
IN SANTO SPIRITO A FIRENZE, DI RAFFAELO CARLI

(Fotografia Alinari)

nella fretta della compilazione delle sue *Vite,* cominciato a ingenerare la confusione, divulgatasi di poi intorno ai detti pittori.

GLI ALTRI RAFFAELLI PITTORI FIORENTINI.

A Firenze dunque oltre a Raffaellino de' Capponi s'incontrano contemporaneamente altri due pittori dal nome di Raffaello, e sono: Raffaello di Francesco Botticini e Raffaello Carli. Tralascio un Raffaello da Firenze, che il Milanesi ritiene un pittore distinto dagli altri, mentre invece vedremo essere ancora il Carli.

Raffaello di Francesco, nato nel 1477 da Francesco, pure pittore, avrebbe terminato un dossale d'altare stato allogato a suo padre dagli uomini della Compagnia di Sant'Andrea della Veste Bianca per l'altare maggiore della Pieve di Sant'Andrea, oggi collegiata d'Empoli, lasciata da Francesco incompiuta per la sua morte, avvenuta il 16 gennaio 1498. I due

istrumenti di allocazione, sia col padre Francesco che col figlio Raffaello di Francesco, sono citati per esteso dal Milanesi, avendoli egli desunti dall'Archivio de' contratti di Firenze (rogiti di ser Pietro de' Ruminelli).

Questo dossale, dalla Pieve suddetta, passò poi nel palazzo municipale d'Empoli, ove tuttora si vede.

Un'altra tavola fu allogata a Raffaello di Francesco dalla stessa Compagnia nel 1506, rappresentante la Vergine col Bambino, Sant'Andrea e San Giovanni Battista, disgraziatamente oggi perduta (Archivio suddetto, rogito idem; riportato dal Milanesi, idem).

Parimenti fece il nostro Raffaello per la Compagnia di Santa Croce, detta della Veste



Fig. 9. - MADONNA COL BAMBINO AL SENO, DI S. ANT. BELTRAFFIO

(Nel Museo Poldi - Fotografia L. Dubray)

Nera, che si radunava nella medesima Pieve di Sant'Andrea d'Empoli, una tavola che al tempo del granduca Leopoldo I, soppressa questa Compagnia, fu creduta opera del Perugino e venne trasportata, nel 1786 nell'Accademia di belle arti a Firenze, d'onde passò poi, nel 1794, nella Galleria degli Uffizi (fig. 5ª).

Siccome poi dai libri di detta Compagnia risultò che l'autore della pittura non era il Perugino, ma un Raffaello di Francesco di Giovanni (istromento 18 maggio 1508, Archivio suddetto; rogito di ser Raffaello Baldesi. Vedi Milanesi, come sopra), il quadro fu attribuito a Raffaello del Colle e da altri a Raffaellino del Garbo. Rappresenta la Deposizione di Nostro Signore colle pie donne, San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista. Nel fondo il Calvario con Gesù che porta la croce seguìto dalla Madre in mezzo alle turbe.

Nell'anno 1512 prete Mariotto di Giovanni Filippo gli diede da fare per la sua chiesa di San Martino e Santa Barbara, una tavola con Nostra Donna e i Santi titolari ai lati.

Questa tavola fu venduta alla Russia nel 1835 per 3000 scudi come opera di Raffaello d'Urbino, e sotto questo nome si vede nella Galleria dell'Ermitage, sala V, n. 10.

Si ha notizia ancora che il nostro Raffaello dipingesse l'anno dopo, ossia nel 1513, una tavola per l'oratorio di Santa Maria, detto volgarmente Compagnia della Congrega presso il castello di Fucecchio; ma è ignoto il soggetto, e se oggi ancora esista. L'ultima memoria nota di questo pittore è del 1520. Fu allievo di suo padre e di suo nonno Giovanni Botticini.

Passiamo a Raffaello Carli. Egli nacque circa il 1470 da Bartolommeo. Non ci è noto



FIG. 10'. - MADONNA CHE PORGE UN FIORE AL BAMBINO

(Presso il sig. Carlo Loeser a Firenze - Fotografia L. Dubray, Milano)

l'anno della sua morte, ma non si hanno più notizie di lui dopo il 1516. Imparò la pittura sotto la disciplina di Pietro Perugino o di qualcuno dei suoi scolari che erano in Firenze. (Opere di Giorgio Vasari, tomo IV; *Commentario alla Vita del Raffaellino del Garbo* del Milanesi). Di questo accurato pittore, accostantesi al fare della scuola umbra, ma non ostante da ritenersi fiorentino, abbiamo le seguenti opere:

I. Una tavola dipinta nel 1501 colla seguente dicitura: « Raphael Karli pinxit A. D. MCCCCCI ». Essa rappresenta San Gregorio papa che dice la messa col diacono e suddiacono che lo servono, e a cui appare Cristo colla croce in ispalla versando sangue dalle piaghe. Il Vasari la dice opera fatta da Raffaellino del Garbo per la chiesa di Santo Spirito a Firenze. Fu comperata dall'inglese Woodburn, negoziante di oggetti d'arte, e

portata a Londra. Essa figurava nell'ultima esposizione d'arte italiana nella New-Gallery a Londra, e la signora Costanza Jocelyn-Ffoulkes ne fece cenno in questo periodico nel fascicolo maggio-giugno dello scorso anno.

II. Una tavola per lungo tempo situata in Santo Spirito nella cappella Corsini, ora nella Galleria Corsini (fig. 6ª).

In basso da un lato si legge, a lettere d'oro minute, questa iscrizione: « Raphael de Krolis pixit A. D. MCCCCCII ».

III. Una gran pala d'altare esistente nel coro della chiesa del già monastero di



Fig. 11ª. - MADONNA COL BAMBINO
nella lunetta di Sant'Onofrio a Roma, del Beltarffio
(Fotografia D. Anderson, Roma)

Santa Maria degli Angeli nel suburbio di Siena fuori di Porta Romana (fig. 7ª), firmata al basso a lettere d'oro: « Raphael de Florentia pinxit MCCCCCII ». Questo dipinto di stile grandioso vince tutti gli altri per forza e grazia di colorito e meriterebbe di essere tenuto con maggiore cura e di essere liberato dall'ornato barocco, veramente contadinesco, che ne circonda, peggio che oziosamente, la squisita cornice. È attribuito dal Milanesi a Raffaello di Firenze, di cui nulla conosciamo, nè della vita, nè delle opere. L'abbaglio proviene certamente dalla nuova maniera di firmare del Carli, spiegabile facilmente se si considera ch'era consueta maniera dei pittori d'allora di segnare le opere eseguite fuori di patria col luogo di nascita. Confrontando questa tavola con quella della Galleria Corsini, eseguita nel

medesimo anno, si riscontra l'atteggiamento quasi identico delle due Madonne, oltre a quel fare umbro non disgiunto dalla scuola del Ghirlandajo, speciale caratteristica del Carli. La signora Jocelyn-Ffoulkes nell'articolo menzionato ed il signor Gustavo Frizzoni sono pure d'avviso essere questa opera indubbia del Carli.

IV. La tavola nella seconda cappella a sinistra della crociata di Santo Spirito (fig. 8ª) porta la data A. D. MCV. I signori Crowe e Cavalcaselle l'attribuiscono a Raffaellino de' Capponi; ma militano, a mio avviso, in favore del Carli le medesime ragioni che per la precedente. Oltre ai punti di somiglianza che trovansi nelle figure, e specialmente fra

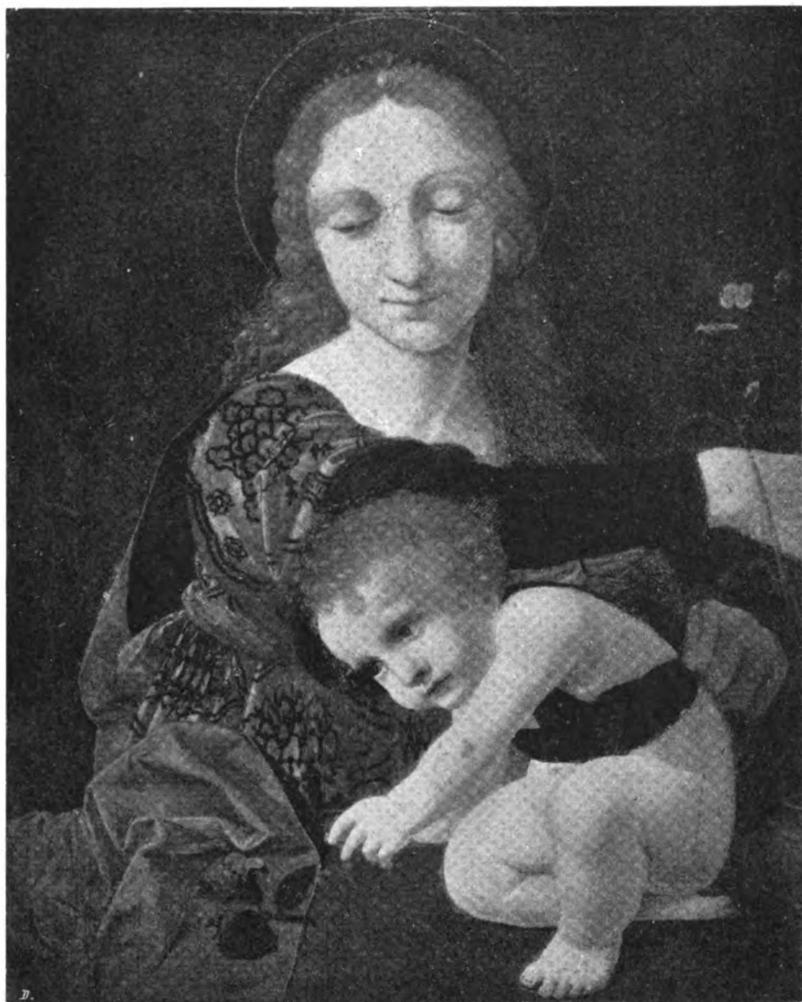


Fig. 12ª. - MADONNA COL BAMBINO CHE RACCOGLIE UN FIORE
di G. Ant. Beltraffio

(Nel Museo Poldi - Fotografia Marcozzi, Milano)

i due San Giovanni Evangelista, è curioso che sin le cornici dell'uno e dell'altro quadro si corrispondano nel gusto e nelle forme. Ciò farebbe supporre che il celebre intagliatore senese Barrili che, a detta del Milanesi, fu l'autore del ricco intaglio di Siena, avesse avuto dal Carli la commissione anche di quest'altro.

Tali dunque sarebbero le opere oggi conosciute del Carli, non potendovisi includere, come vorrebbe il Milanesi, la bellissima tavola rappresentante la Vergine accompagnata da due angeli che appare a San Bernardo, venduta nel 1830 dalla famiglia Capponi a Lodovico I di Baviera e che si ammira oggi nella Galleria di Monaco al n. 561, giustamente sotto il nome di Pietro Perugino. A questo proposito si consulti il Lermolieff: *Le opere dei*

maestri italiani. Bologna, Zanichelli, 1886, pag. 71. Il Vasari, male informato evidentemente, ebbe ad ascriverla a Raffaellino del Garbo.

Giovanni Antonio Beltraffio.

Presso al tondo di Raffaellino de' Capponi, nella grande sala del Museo Poldi, un'altra tavola s'impone allo sguardo del visitatore. Questo nuovo acquisto è una Madonna col Bambino del nostro Giovanni Antonio Beltraffio, di quel Beltraffio che non è ancora per nulla rappresentato nella grande Pinacoteca Reale di Milano (fig. 9ª).

Deve essere caro a tutti gli amatori di potere, mercè l'accennato dipinto, trovare in queste stesse artistiche sale segnati i due estremi della lunga via percorsa, in tempo relativamente breve, dal nobile artista, il quale, se ha principio con questo lavoro, incerto per inesperienza giovanile, porta già seco il germe di quel genio, che, riscaldato al sacro fuoco del sommo Leonardo, produrrà nella sua età matura una delle perle di questa collezione. (Vedi la fig. 12ª).

L'atteggiamento della Madonna, dalle spalle quadre e dalle ginocchia aperte, sente ancora l'influenza della vecchia scuola lombarda; il disegno rivela imperfezioni sensibili in varie parti; ma sono mende che correggerà nello studio del nuovo maestro, che non avrebbe potuto trasfondere in lui l'ispirazione pittorica ed il sentimento, se già, come traspare da questo dipinto, non lo avesse posseduto nei suoi primi tempi.

Che fosse artista nato ne è prova l'aver esercitata la pittura per semplice diletto e non per mestiere, perchè, sortito da nobile famiglia milanese, occupò molte cariche pubbliche nella sua città natale. Fra gli scolari di Leonardo è quello che più si è accostato al Maestro, tanto da essere stato, specialmente nei disegni, spesse volte con lui confuso.

Il colorito della prima maniera è piuttosto cupo, le pieghe dure e compassate, ma i bambini posseggono già una innocente infantilità che incanta, e soave è l'espressione delle sue Madonne.

Al suo primo periodo, oltre questa nuova arrivata nel Museo Poldi, ascriverei la Madonna della Galleria di Berlino (n. 207 B), acquistata presso il negoziante Baslini nel 1872, quella del nostro Museo artistico municipale, nota per la fotografia fattane dal signor L. Dubray, che proviene dal legato Bolognini; e trovavasi ancora, or sono circa due anni inosservata in una sala del municipio, in fine quella del signor Carlo Löser a Firenze.

Nella figura 10ª essa viene contrapposta a quella del Museo Poldi, perchè se ne rilevino le sensibili somiglianze non meno nei tipi, che nel disegno delle mani, nel genere dei paesaggi e via dicendo. Dal fortunato possessore fu trovata nel 1893, quasi fosse cosa di poco conto, presso un negoziante a Parigi, ignaro di ospitare nella sua bottega un prodotto delicato del più fido scolaro del grande maestro.

Quale anello di congiunzione fra la prima e la terza maniera porrei il bel ritratto che credesi di Violante Pusterla, presso il signor conte del Majno a Milano ed il n. 42 nel Museo Borromeo, una minuscola tavoletta pur troppo un poco svelata, rappresentante il busto di Cristo giovinetto colla testa inghirlandata d'edera, che ha ancora il colorito cupo della maniera primitiva, ma nell'ovale del viso già richiama il suo gran maestro ed accenna alle opere posteriori.

Vuole essere assegnata infine alla terza maniera l'affascinante Madonna della Galleria Nazionale di Buda-Pest, creazione, a mio avviso, che più di tutte ha sentito il soffio vivificatore di Leonardo, e la ben nota, ma sgraziatamente danneggiata lunetta nell'ex convento di Sant'Onofrio in Roma (fig. 11ª).

Questa, a vero dire, da gran tempo consacrata dalla tradizione al maestro, venne giustamente per il primo dal signor Gustavo Frizzoni rivendicata al nostro Beltraffio fino dal 1881 in un suo articolo intorno al Museo Poldi-Pezzoli nel periodico *Zeitschrift für bildende Kunst*.



Fig. 13ª. - MADONNA COL BAMBINO FRA DUE ANGELI, DI GAUDENZIO FERRARI

(Nel Museo Poldi - Fotografia Marcozzi)

Il fatto in realtà viene confermato, oltre che dal concetto del devoto nella lunetta, dalla conformazione e dal tipo della Vergine, che corrispondono appieno a quelli dell'altra Madonna, già da tempo appartenente al Museo Poldi (fig. 12ª).

Quanto al Putto dell'affresco di Sant'Onofrio e a quello, analogo nell'atto, del signor Löser, essi trovano un riscontro in un disegno a matita rossa della raccolta reale di Windsor, che pare da attribuire a Cesare da Sesto (riprodotto già fino dal 1881 nel 1° volume tedesco dei *Kunstcritische Studien* del Lermolieff, a pag. 213). Circostanza codesta da fare argo-



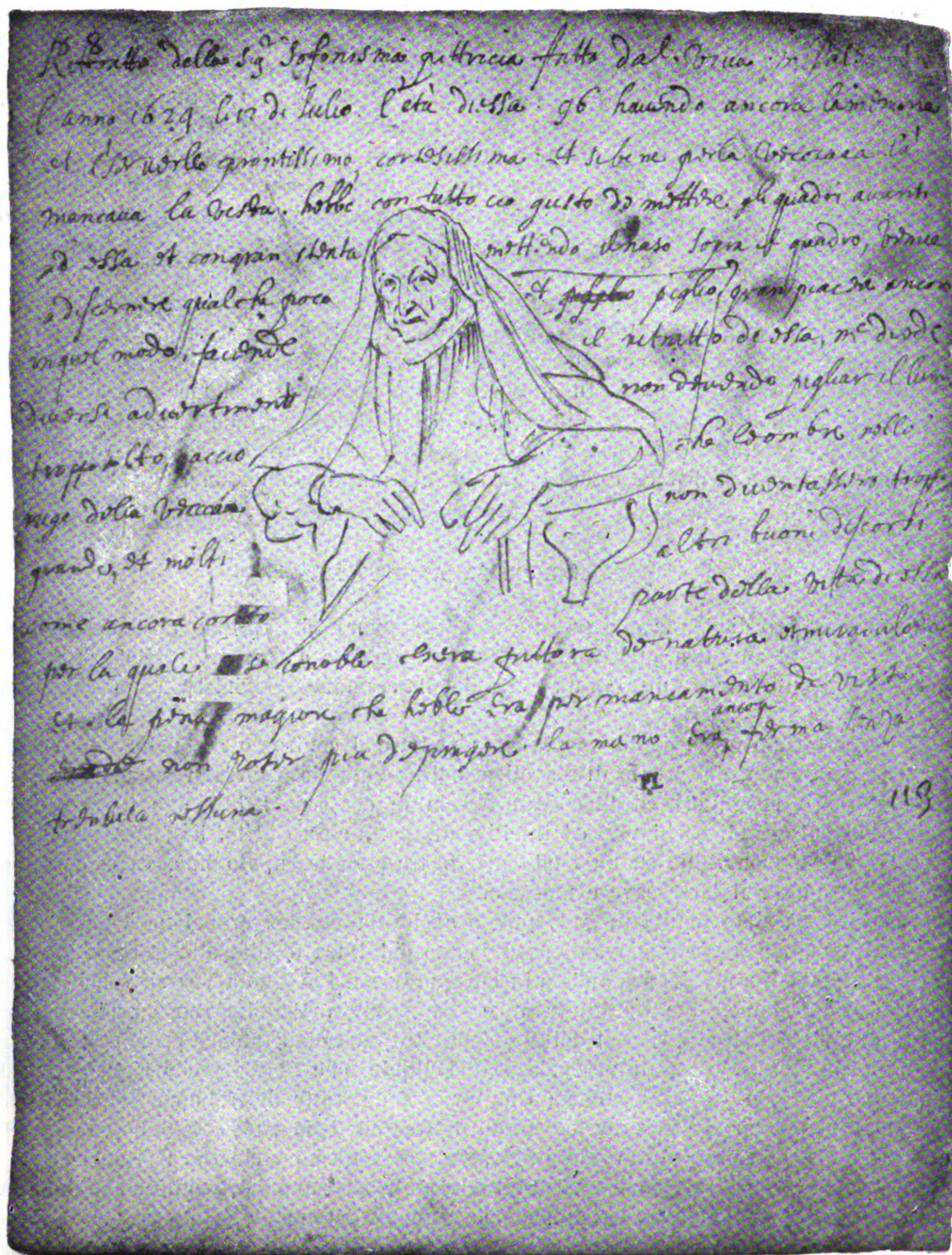
Fig. 14ª. - AUTORITRATTO DI SOFONISBA ANGUISSOLA

(Museo Poldi - Fotografia L. Dubray)

mentare, che i due pittori lombardi avessero attinto ad una fonte comune il motivo del Bambino, ma che non saprebbe giustificare, credo, l'attribuzione che un nostro egregio collaboratore in questo periodico, il signor Marcel Reymond di Grenoble, fece della lunetta di Sant'Onofrio a Cesare da Sesto in un suo articolo dedicato a detto autore nella *Gazette des Beaux-Arts*.

Bernardino Luini e Gaudenzio Ferrari.

La già notevole raccolta nel Museo Poldi dei lavori di Bernardino Luini ha ricevuto nuovo aumento con una pregevole tavola raffigurante l'Innalzamento sulla Croce — dipinto pieno di movimento e di vita — ricco di ben dodici figure sul piano anteriore, oltre a



Ritratto della Sig.ra Sofonisma pittricia fatto dal vivo in Palermo
l'anno 1624 li 12 di Julio l'età di essa 96 havendo ancora la memoria
et il cervello prontissimo cortesissima. et sebene per la vecchiaia li
mancava la vista. hebbe con tutto ciò gusto di mettere gli quadri avanti
di essa et con gran stenta mettendo il naso sopra il quadro, venne
a discernere qualche poco et pigliò gran piacere ancora
in quel modo, facendo il ritratto di essa, mi diede
diversi advertimenti non dovendo pigliar il lume
troppo alto, acciò che le ombre nelle
ruge della vecchiaia non diventassero troppo
grande, et molti altri buoni discorsi
come ancora contò parte della vita di essa
per la quale si conobbe essere pittora di natura miracolosa
et la pena maggiore che hebbe era per mancamento di vista
non poter più dipingere. la mano era ancora ferma senza
tremula nessuna.

113

Fig. 15. - **FACSIMILE DI UN RITRATTO DI SOFONISBA ANGUISSOLA**
E DI UNA NOTA AUTOGRAFA DI VAN DYCK

bellissime macchiette in distanza. Se si distingue per grazia e per sicurezza il gruppo di San Giovanni colle tre Marie, severa e dignitosa è la figura del Cristo in croce; vigoroso il guerriero in armatura, dal marziale atteggiamento, tipo gradito al Luini, e spesse volte da lui ripetuto in opere consimili. Il fare largo e la scena movimentata e grandiosa, ci fanno assegnare questo dipinto alla sua ultima maniera, cioè approssimativamente all'epoca della Crocifissione di Lugano. Tanto più da deplorarsi i danni e l'annerimento subìti per l'azione del tempo da una tavola caratteristica pel maestro stesso. Una buona copia antica di questo Innalzamento sulla Croce si può vedere nella prima sala del Museo Borromeo in Milano (n. 48).

Non è di minor pregio della precedente una piccola tavola di Gaudenzio Ferrari (fig. 13ª), di quel sommo nostro luminare che meritamente tiene il posto di Michelangelo nella scuola lombarda, come il Luini tiene quello di Raffaello. Se al pari di tutti in questo mondo non va esente dalle sue pecche, niuno lo vince nell'esprimere la maestà del soprannaturale e gli affetti della pietà. In questa tavola è notevole, in sì piccolo spazio, il felice aggruppamento delle quattro figure improntate del più alto sentimento ideale e della più affettuosa devozione. Dalla vigorìa del colorito, dal tondeggiare delle forme e dalla scioltezza dell'esecuzione si deduce essere opera dell'età matura dell'autore.

Sofonisba Anguissola.

Un nome caro di donna che esercitò con fine amore ed intelletto l'arte della pittura e venne in fama al pari degli uomini più illustri, è entrato a far parte della preziosa collezione Poldi col recente acquisto di un ritratto della cremonese Sofonisba Anguissola, dipinto da sè stessa (fig. 14ª).

È un ritrattino ovale di donna piuttosto matura al confronto di quello della Galleria Imperiale di Vienna, del Museo di Napoli e d'altri, d'età giovanile. È vestita signorilmente, col colletto alla spagnuola ed una gran treccia le contorna nobilmente il capo. La sua figura con quei grandi occhi vivi ed intelligenti, senza essere bella, ha fattezze regolari, e campeggiando a meraviglia su un fondo grigio trasparente, molto fine, cattiva subito la simpatia anche per il fare soave e modesto.

Che essa sia stata tenuta in gran pregio anche dai contemporanei ne è prova l'essere stata chiamata in età ancor giovanile, per mezzo del Duca d'Alba, alla Corte di Filippo II, la prima allora d'Europa. La sua andata in Ispagna fu nel 1559 (nota Vasari, vol. VI), accompagnata da due dame, due gentiluomini e due servitori. Accolta con grandissimi onori e laute provvigioni, fece i ritratti del Re, della Regina e dell'infelice principe Don Carlos. Probabilmente furono collocati nel palazzo del Prado, che fu poi preda alle fiamme, non avendosene più oggi contezza alcuna. Una copia del ritratto della buona regina Isabella, ricordata lungo tempo in Ispagna, col titolo di Regina della pace e della bontà, ebbe Sofonisba a mandarla a papa Pio IV, che ne l'aveva espressamente richiesta. Il Vasari (tomo VI) ci informa che essendo al Papa « paruto il ritratto bellissimo e maraviglioso con doni degni delle molte virtù di Sofonisba », le mandò la seguente lettera:

Pius Papa IIII Dilecta in Christo filia.

Avemo ricevuto il ritratto della Serenissima reina di Spagna, nostra carissima figliola che ci avete mandato; e ci è stato gratissimo sì per la persona che si rappresenta, la quale noi amiamo paternamente, oltre agli altri rispetti, per la buona religione ed altre bellissime parti dell'animo suo, e sì ancora per essere fatto di man vostra molto bene e diligentemente. Ve ne ringraziamo, certificandovi che lo terremo fra le nostre cose più care; comendando questa vostra virtù, la quale, ancor che sia maravigliosa, intendiamo però ch'ell'è la più

piccola tra molte che sono in voi. E con tal fine vi mandiamo di nuovo la nostra benedizione. Che nostro Signore Dio vi conservi. Dat. Romae die XV octobris 1561.

Col consenso di Filippo II, Sofonisba andò sposa a Don Fabrizio di Moncada, cavaliere siciliano, col quale abbandonò la Corte, dotata dal Re di 12,000 ducati, di molte gioie e di una pensione annua di 1000 ducati. Ritornata in Italia, e poco dopo essendole morto il marito, sposò in seconde nozze il cavaliere Orazio Lomellini di Genova. Sino ad ora fu



Fig. 16ª. — APPARIZIONE DELLA VERGINE A LODOVICO IL MORO

(Museo Poldi - Fotografia L. Dubray)

incerto e molto discusso l'anno di sua nascita. Il senatore Morelli, il Minghetti ed altri credettero potesse essere il 1540, ma da un recente documento importantissimo siamo in grado di poterla indicare intorno al 1528. Si tratta di un libro di disegni e d'impressioni di viaggio, tutto originale della mano di Vandyck e di proprietà del signor Herbert Cook di Londra. Esso contiene un ritratto di Sofonisba col seguente commentario fatto dal giovane pittore, che, gentilmente comunicatomi, riproduco testualmente:

Ritratto della Sig^{ra} Sofonisma pittricia fatto dal vivo in Palermo l'anno 1623 lì 12 de Julio, l'età di essa 96 havendo ancora la memoria prontissima, cortesissima; et sebbene per la vecciaia le mancava la vista, hebbe con tutto ciò gusto de mettere gli quadri avanti ad essa et con gran stento mettendo il naso sopra il quadro venne a discernere qualche poco, et

pigliò gran piacere ancora in quel modo, facendo il ritratto di essa, me diede diversi advertimenti non devendo pigliar il lume troppo alto, accio che le ombre nelle rughe della vecciaia non diventassero troppo grandi et molti altri buoni discorsi, come ancora contò parte della vita di essa per la quale se conobbe essere pittora de natura et miraculosa et la pena magiore che hebbe era per mancamento de vista de non poter più dipingere; la mano era ancora ferma senza trembula nessuna.

Questo prezioso documento che diamo riprodotto in facsimile nella unita fig. 15, e che ci rivela quanto la nostra eroina fosse onorata fin nella sua più tarda età, stabilirebbe in modo positivo la sua andata in Ispagna nell'età di anni 32, invece di 20, come sinora si è creduto. Infatti è anche più ammissibile, non potendosi concepire come una ragazza di 20 anni potesse essere già così nota ed onorata. È vero che ciò contrasterebbe alquanto colla firma del quadro « Una Santa Famiglia » della collezione Morelli a Bergamo: *Sophonisba Anagussola adolescens P. 1559,* ma in questo caso credo che si possa scusare una signora che a 32 anni si lusinga d'essere ancora adolescente, tanto più se prevedeva l'età alla quale sarebbe giunta![1]

Delle molte sue opere sparse in Inghilterra, in Italia ed in Russia, il conte Raczynski a Berlino può vantarsi di possederne una delle migliori. Essa rappresenta le tre sue sorelle in atto di giuocare a scacchi e con esse una vecchia fantesca di casa, al dire del Vasari, fatte con tanta diligenza e prontezza che paiono vive e che non manchi loro altro che la parola. Il dipinto è firmato: *Sephonisba Angussola Virgo Amilcaris filia ex vera effigie tres suas sorores et ancillam pinxit MDLX.*

Da nessun documento ci consta l'anno di sua morte, ma è lecito argomentare dal commentario di Van Dyck, che ce la dipinge così in ben essere, ch'abbia varcato di qualche anno il 1623, e magari possa anche aver festeggiato il suo centenario!

Due ritratti di Lucas Cranach — Tavoletta votiva.

Due buoni ritratti sono quelli di Martino Lutero e di sua moglie, di Kranach il vecchio, di cui si vede la nota sigla del drago colla data 1529. Sopra la testa del primo vi sono le iniziali M. L. ed il motto: *In silencio et spe erit fortitudo vestra* e su quello della moglie trovasi: K. von Bora col motto: *Salvabitur per filiorum generacionem.* Sebbene di coloriti freschissimi, di smalto meraviglioso e di una fattura minutissima, non riescono all'occhio molto simpatici, essendo i tipi alquanto grotteschi, specialmente quello della moglie.[2]

Interessante a modo suo, sebbene di fattura alquanto grossolana, è la tavoletta rappresentante « Lodovico il Moro » il quale, seduto sul letto a mani giunte, sta pregando la Madonna col divin figlio; questa gli appare nello sfondo di cielo di una finestra aperta, prospiciente un lago, che si potrebbe pensare essere quello di Como. La caratteristica figura del Moro è resa molto felicemente e coincide esattamente coi ritratti che di lui abbiamo nel Milanese. Ad una parete di fianco al letto è dipinta la sua divisa della scopa col motto: *Merito et tempore.* Evidentemente si tratta di un quadretto votivo per grazia ricevuta e vuolsi ritenere eseguita da qualche pittore lombardo della fine del XV secolo (fig. 16ª).

[1] Un eguale quadretto coll'aggiunta di un S. Francesco, firmato *Sophonisba Angussola,* pure graziosissimo, si trova nella raccolta del cav. G. Cavalieri a Ferrara.

[2] Simili, ma forse meno fini come colorito, vedonsi fra i quadri tedeschi nella Galleria degli Uffizi.

***

Ed eccomi ormai giunto al termine di questa rassegna, che altri potranno certamente sviluppare meglio di me e con maggior autorità, ma che oso sperare varrà a far emergere sempre più l'importanza che ormai viene ad assumere il nostro Museo Poldi-Pezzoli, anche in confronto a molti celebrati dell'estero, grazie ad un'avveduta e saggia amministrazione. Certamente oggi, per le opere legate in origine dal munifico nostro patrizio e per le nuove perle artistiche che mano mano furono in seguito aggiunte, forma uno dei vanti maggiori della nostra città. Ciò è noto e ripetuto spesso da tutti gli studiosi d'arte, che d'oltr'alpe non mancano d'accorrere a quelle artistiche sale. Vorrei quindi lusingarmi che anche fra noi penetrasse viepiù tale convinzione, e che, per adoperare le parole del noto critico d'arte signor Frizzoni, alle quali sottoscrivo pienamente, « insieme allo stimolo di migliorare le nostre condizioni economiche, riescisse pure a farsi vivo il sentimento, che noi dovremmo essere gelosi custodi di ciò che costituisce gran parte della gloria, e nello stesso tempo della ricchezza del nostro paese, cercando, per quanto è possibile, di conservare intatte ed onorate le opere d'arte che tuttora rimangono fra noi ». [1]

G. B. VITTADINI.

[1] V. *Arte Italiana del Rinascimento.* Milano, Fratelli Dumolard, editori, 1891, pag. 366.

RECENSIONI

The early Work of Raphael, by JULIA CARTWRIGHT (Mrs. Henry Ady). — London, 1895.

È il 13° numero fra le monografie di soggetti artistici svariatamente illustrati, che si vengono pubblicando mensilmente nel periodico *The Portfolio.*

Chi al semplice sfogliare un volumetto simile (in-8 grande, di un' ottantina di pagine con numerose ed ottime illustrazioni) non se ne sentirebbe subito grandemente attirato? Se la gioventù dei grandi artisti in genere richiama la nostra attenzione in modo particolare, perchè ce li mostra nell'espressione più pura e più ingenua delle loro facoltà, qual fascino non deve esercitare la contemplazione e la meditazione delle opere dei primi tempi di un ingegno fra tutti benedetto dalla provvidenza e dalla natura, quale fu quello del divino Urbinate? Per quanto già se ne sia parlato e scritto, egli, il genio dell'arte italiana per eccellenza, con la sua grazia insuperabile s' impone, rivive sempre come ammaliatore incomparabile nelle divine sue creazioni.

Nè deve recare meraviglia che sia stata questa volta una signora intelligente e colta ad innamorarsi del soggetto e a sceglierlo a tema di uno studio speciale, se si considera che Raffaello, con la sua soavità e la sua eleganza ingenita, è propriamente l'artista creato per conquistare innanzi tutto le simpatie del sesso gentile.

Ma lasciando da parte le parole lusinghiere, che non potrebbero avere nessun altro significato se non quello di luoghi comuni, di espressioni convenzionali, noi possiamo qui asserire che la signora è riescita felicemente a darci un'idea chiara e convincente dello sviluppo artistico del giovane pittore sino al tempo della sua andata a Roma nell'anno 1508. In un altro volume poi tratterà del rimanente della sua breve vita.

I tre capitoli in cui ha ripartito la materia di questa prima parte portano rispettivamente l' intestazione generale delle tre città di Urbino, di Perugia e di Firenze, successivi luoghi di dimora dell'artista.

Nel primo, com'è naturale, si tratta della famiglia del pittore, e del padre suo in ispecie, quale pittore e poeta. Ragionando poi di coloro che voglionsi considerare quali veri maestri di Raffaello, l'autrice fin dal principio si professa seguace entusiasta di quanto in proposito pensò e scrisse il più eminente fra i nostri critici. Ai meriti del quale anzi essa si riferisce fin dal principio del suo libro con sentimento così spontaneo, che meritano le sue parole di esser qui riportate testualmente.

« Fra i molti servigi resi dal defunto senatore Morelli alla causa dell'arte, nessuno è più importante di quello della nuova luce da lui portata sulla vita e sulle opere di Raffaello. Il suo sguardo acuto ed accurato, le sue pazienti ricerche, hanno fatto di più per condurre lo studio del grande Urbinate sopra un piede scientifico, che tutto l' insieme della letteratura degli anni anteriori occupata intorno al suo nome. Ben parecchie antiche tradizioni sono state messe da parte, più di una prediletta credenza del genio popolare è stata distrutta con tale procedimento. Le favole formatesi intorno all' infanzia del pittore, e la storia de'suoi amori sono svanite. Alcuni quadri rinomati ed un gran numero di disegni già attribuiti, senza discernimento, alla sua mano, sono stati rivendicati ai loro veri autori. Nè si può dire nonostante che la fama di Raffaello ne sia rimasta menomata.

« Al contrario l' ingegno suo risplende di luce più pura e più serena. Ora soltanto noi costatiamo la rara eccellenza e la suprema bellezza della sua

arte. Ora ben mèglio che per lo passato possiamo seguirlo ne'vari stadii del suo sviluppo. Passo per passo ci è dato misurare l'accrescersi delle sue facoltà ed avvertire la meravigliosa facilità con la quale egli accolse ed assorbì ogni nuova impressione. Possiamo toccar con mano le diverse sorgenti dalle quali egli attinse le sue ispirazioni e vedere come linea per linea, forma per forma, le sue creazioni trassero la loro origine da un maestro dopo l'altro, fino a che tutto quello che si trovava di meglio nelle scuole di Ferrara, dell' Umbria, di Firenze, grado a grado si trovò assorbito nella sua arte. Molto tuttavia rimane da farsi, non v'ha dubbio. La nostra conoscenza dei fatti reali dei primi anni di Raffaello è sempre vaga e frammentaria, e troppo spesso manca del sostegno dell'evidenza storica. Ma le linee principali da servire ad ulteriori investigazioni sono state tracciate, ed ogni studio sistematico dell'operosità di Raffaello d'ora in poi dovrà essere basato sulle conclusioni del Morelli ».

Con lui essa infatti si schiera senz'altro nel rilevare la ragionevolezza della sua opinione, per cui in Timoteo Viti d'Urbino s'abbia a ravvisare il primo maestro di Raffaello, il quale difficilmente prima della fine del secolo potè avere usufruito degli ammaestramenti di Pietro Perugino, mentre gl'indizi che abbiamo del suo ingegno precoce ci rendono certi, che già prima di quel tempo egli avesse prodotto delle opere. Tali sarebbero, tra le superstiti, il piccolo S. Michele del Louvre, la Visione del Cavaliere della National Gallery e le Tre Grazie, del Duca d'Aumale, che portano l'impronta di lavori quasi infantili e nello stesso tempo non saprebbero richiamare il Perugino, bensì i tipi e le forme di Timoteo. E in proposito conchiude sensatamente:

« Innanzi tutto Raffaello non fu mai un artista di particolare originalità. Egli non intese a battere nuove vie, nè a scartare le antiche tradizioni per far posto a tipi ed idee di sua propria invenzione. In via di fatto egli fu meno innovatore di Michelangelo e di Leonardo, di Giorgione o di Mantegna. Ma egli possedette in misura raramente concessa ad un essere umano la facoltà di assimilarsi le impressioni ricevute da mille parti diverse. Ogni pittura da lui veduta, ogni artista da lui incontrato, divenivano per lui una nuova sorgente di forza. Ma mentre egli stava ricevendo sempre nuove impressioni e imparando nuove cose, giammai dimenticava le vecchie nè perdeva la conoscenza di quelle già da lui acquistate. In mirabil modo egli sapeva scegliere e combinare, unire e trasformare tutti questi elementi disparati in un tutto perfetto ed armonico. Il suo gusto puro, lo squisito sentimento dava l'impronta finale, e la sua originalità, come fu detto giustamente, consisteva nella sua eccellenza ».

***

Il contatto di Raffaello con Pietro Perugino si verifica nel 1500, anno nel quale quest'ultimo aveva compìto i suoi dipinti nella sala del Cambio, della sua città natia.

Appartengono a questo periodo le opere nelle quali lo scolare si è tanto immedesimato nella maniera del maestro da poter quasi essere con lui scambiato. Tale innanzi tutto il grande quadro della Crocefissione, già a Città di Castello, ora proprietà Mond, eseguito, come nota l'autrice, fra il 1501 e il 1502; tale la pala dell'Incoronazione della Vergine della Galleria Vaticana. In questo punto, nel libro inglese, sono addotti opportuni confronti con analoghe opere fatte dal maestro Perugino. Se non che in una testa di angelo, studiata da Raffaello per l'Incoronazione sopra un foglio con la punta d'argento e che apparisce riprodotta nel testo, ognuno può rilevare, più che nell'opera eseguita, la superiorità dell'ingegno del giovane Urbinate.

Il ritorno del Perugino a Firenze nell'antunno del 1502, viene segnalato come probabile circostanza occasionale del passaggio di Raffaello sotto l'influenza del Pinturicchio, il più eminente seguace ed aiuto di mastro Pietro. E qui vengono le dichiarazioni intorno alle confusioni sorte fra l'opera del Pinturicchio e quella di Raffaello; in primo luogo rispetto a certi disegni concernenti le grandi composizioni della Libreria di Siena, poi a quelli della raccolta della R. Accademia di Venezia, in fine del piccolo foglio a penna della raccolta Albertina di Vienna, corrispondente nella composizione al soggetto di una tavoletta di Raffaello, che appartiene alla R. Pinacoteca di Berlino.

Mentre l'autrice riconosce appieno la giustezza della versione stabilita dal Morelli in questi argomenti, è strano il vedere sostenuto un modo di ragionare opposto, rispetto al disegnino di Vienna, dal dott. W. Koopmann di Cassel in una sua pubblicazione di quest'anno stesso.[1] Egli persiste a

[1] Vedi: *Raphael-Studien, mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters;* un volume di

ritenerlo del giovane Urbinate, ritenendo che si fosse tanto immedesimato con la maniera del Pinturicchio, da assumere il suo fare anche nella pratica di tracciare i disegni. Lo stesso egli ammette quanto alle sue relazioni col Perugino, onde vuole pure di Raffaello, anzichè del Perugino, il foglio disegnato dai due lati che trovasi nel Gabinetto del Museo di Berlino e dal quale ebbero origine due squisiti quadri di Raffaello, cioè la piccola Madonna del libro, della Pinacoteca imperiale di Pietroburgo, e quella tonda, detta del Duca di Terranova, della Galleria di Berlino, non riconoscendo la superiorità di altro analogo disegno, molto più spigliato e grazioso, appartenente alla raccolta Wicar di Lille. [1]

Ma per tornare al nostro libro inglese noi lo vediamo seguire il Morelli anche nel giudizio intorno al ritratto del Perugino in Galleria Borghese, dove con retto senso osserva, contrariamente a quanti lo vorrebbero del Perugino, che questi *giammai dipinse un ritratto così pieno di efficacia e di vigore, così intensivamente vero e vivo.*

Soffermandosi con compiacenza sullo *Sposalizio* della Pinacoteca di Brera ne rileva la superiorità in confronto di quello del Perugino, ora nel Museo di Caen in Normandia; di più, come in quello di Brera Raffaello accenni di nuovo a riprendere qualche cosa del suo primo maestro Timoteo Viti.

Ragionando poi dei due quadretti rappresentanti S. Giorgio a cavallo, l'uno del Louvre, con la spada in mano, l'altro dell'Ermitage, con la lancia, adduce un interessante documento, dal quale si ricava che quello ch'egli ebbe ad eseguire per commissione del Duca d'Urbino, che lo regalò al re Enrico VII, è l'esemplare ora a Parigi e non l'altro, come si era fin qui creduto. [2]

***

Nel terzo capitolo segue il suo artista a Firenze e rammenta tutto quanto s'attiene a' suoi contatti con una importante scuola qual'è quella di detta città, a cominciare dai primitivi esempi dati dagli antichi frescanti della cappella Brancacci per venire fino al più moderno degli artisti, a Michelangelo Buonarroti.

Così, mentre nel noto foglio di Venezia coi combattenti nudi riscontra lo studio fatto sulla battaglia d'Anghiari di Leonardo, nella Maddalena Doni scorge la composizione simile a quella della Monna Lisa.

Passa in rassegna le sue celebrate Madonne del Granduca, di casa Tempi, di Lord Cowper, non che gl'importanti quadri fatti a Perugia, quello delle monache di Sant'Antonio, già da anni in vendita in Inghilterra e quello degli Ansidei, comperato dalla National Gallery per 70 mila lire sterline, quindi l'affresco di San Severo, dove fanno capolino di nuovo le riminiscenze di Leonardo, mentre nella figura di N. S. seduto sulle nubi viene segnalata l'impressione ricevuta da quella analoga nell'affresco del Giudizio Universale di fra Bartolomeo.

Di ritorno a Firenze ci si presentano, fra altro, le soavi composizioni della Madonna del Prato, ora a Vienna, della Belle Jardinière del Louvre e della inarrivabile Madonna del Cardellino, tre opere che l'autrice porrebbe fra le più perfette sue creazioni.

Opera più complessa ma non delle più felici, la Deposizione, del palazzo Borghese, lungamente elaborata e meditata, a quanto risulterebbe dai numerosi disegni fatti come studi preparatorî; mentre il tema per sè stesso parve non si adattasse bene alle facoltà e all'indole dell'artista. Tant'è vero che appartiene allo stesso volger di tempo, il 1507, la bella e ben equilibrata creazione della sua Santa Caterina della ruota, più spontanea bensì nel cartone del Louvre che nel dipinto della National Gallery. Dello stesso genere è pure la figura di Sant'Apollonia, di cui non riman traccia tuttavia se non in un pregevole disegno che fa parte della cospicua raccolta del signor Edoardo Habich di Cassel, raccolta alla quale appartiene pure il bellissimo studio per la Deposizione, egualmente riprodotto nel libro inglese, ed un terzo foglio di Raffaello, rappresentante alcuni uomini nudi in animati atteggiamenti.

Per tal modo l'Urbinate vien accompagnato nel suo sviluppo passo passo fino alla vigilia della sua partenza per Roma, dove si aprono nuovi orizzonti alla sua attività e al suo ingegno.

Il libro si raccomanda anche per la perfezione delle numerose e ben scelte riproduzioni, eseguite con una nitidezza ed una precisione veramente mirabili, parte col sistema della zincotipia, parte con quello della fotoincisione. G. F.

75 pagine in-4, con illustrazioni, stampato a Marburg, 1895.

[1] Intorno a questi argomenti si può vedere quanto insegna il Morelli (I. Lermolieff) nel 3° volume dei suoi *Kunstcritische Studien.*

[2] Il documento si riscontra in un inventario delle opere d'arte a Westminster Palace, compilato a tempo della morte del re Enrico VIII ed ora conservato al British Museum. Ivi è descritto il quadro come rappresentante S. Giorgio con la spada in mano e la lancia a pezzi, quale è appunto quello del Louvre, a differenza dell'altro dove vedesi il Santo armato solamente della lancia, con la quale trafigge il petto al mostro.

MISCELLANEA

Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. — Dando seguito alle nostre spigolature iniziate l'anno scorso (fascicolo IV) attraverso ai Bollettini ufficiali menzionati, incominciamo con quello del *12 aprile 1894* dove troviamo da registrare quanto segue:

« *Siracusa - R. Museo archeologico.* — Il direttore di questo Museo fu autorizzato ad acquistare una grande terracotta rappresentante una divinità arcaica seduta; nonchè un torso muliebre fittile di bellissimo stile, di arte greca del v secolo ».

Valga questa comunicazione a richiamare l'attenzione degli studiosi di archeologia sul Museo esistente in quella vetusta e celebrata città della Magna Grecia, dove consta trovarsi riunita buona copia d'opere, massime di plastica, dell'arte classica.

Dal numero del *12 aprile* successivo:

« *Parma - R. Pinacoteca.* — Fu ceduta per questa R. Pinacoteca l'*ancona* che Giovanni Zucchi eseguì su disegno di Girolamo Mazzola per lo splendido dipinto di quest'ultimo, rappresentante la *Concezione,* ora conservato nella Pinacoteca stessa, riunendo così l'*ancona* al dipinto, per il quale era stata ideata e costruita.

Torino - R. Pinacoteca. — Si acquistarono per questa R. Pinacoteca due ritratti dipinti da Felice Ramalli, provenienti dalla collezione L. Borg de Balzan, rappresentanti uno il pittore Pompeo Augusto Aldobrandini, l'altro il pittore Cristofano Pomerancio.

Venezia - Museo di Torcello. — Il sig. J. H. Middleton, direttore del South Kensington Museum di Londra, ha donato al nostro Governo pel Museo di Torcello un calco in galvanoplastica del bassorilievo in argento dorato, posseduto da quel Museo di Londra e che un tempo faceva parte degli ornamenti del cancello d'ingresso alla basilica di Torcello ».

Tornando sulla comunicazione concernente Parma, ci piace avvertire ch'è dovuto essenzialmente all'attività e all'energia del direttore di quella Pinacoteca, prof. Corrado Ricci, se ci è dato oggi rimirare quell'opera di pittura magistrale, ricongiunta alla sua antica bellissima cornice architettonica. L'opera intera, quale si presenta ora, vedesi riprodotta con esemplare nitidezza in fotoincisione, eseguita dalla ditta Danesi di Roma da una fotografia di Domenico Anderson. Questa riproduzione costituisce la V tavola ond'è illustrato il grande volume: *Le Gallerie nazionali italiane,* pubblicato sullo scorcio dell'anno passato per cura del Ministero della pubblica istruzione, e vi è opportunamente accompagnata da spiegazioni attinenti alla storia dell'opera stessa nella relazione compilata dal Ricci, intesa a rendere conto del riordinamento della Pinacoteca. Essa fa degno riscontro alla tavola precedente, nella quale ci si presenta in tutto il suo splendore la rinomata Madonna della Scodella del Correggio, parimenti mercè le cure del direttore rimessa nella sua primitiva artistica cornice.[1]

Dal numero del *26 aprile:*

« *Roma - Galleria Corsini.* — Si è disposta la riparazione del dipinto n. 31 della Galleria Corsini, rappresentante un ritratto muliebre, opera di Jan van Scorel, attribuita fin qui all'Holbein.

Siracusa - R. Museo archeologico. — I locali di quel Museo essendo divenuti insufficienti a contenere la ricca suppellettile archeologica che è in continuo incremento, il Ministero ha iniziato pra-

[1] Vedasi in proposito l'articolo: *Capolavoro nuovamente illustrato,* nel IV fasc. di questo periodico, a. 1894.

tiche col Municipio di quella città per far cedere al Museo quella parte dell'edificio che è di proprietà comunale e che forma unico corpo col fabbricato del Museo stesso.

Terracina - Sussidio per scavi. — Il Ministero ha conceduto un sussidio di L. 200 al Comune di Terracina per la prosecuzione d'interessanti indagini archeologiche sul monte S. Angelo.

Treviso - Chiese di Spercenigo e di Biancade. — Fu incaricato il R. ispettore dei monumenti e degli scavi del distretto di Treviso d'iscrivere nel catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno due dipinti molto pregevoli, che egli riconobbe in quelle due chiesette di campagna, l'uno rappresentante S. Bartolomeo, S. Andrea e S. Sisto; l'altro rappresentante la Madonna col Putto, S. Giuseppe, S. Pietro, S. Liberale e S. Marco ».

Il lettore qui a dir vero rimarrà col desiderio di sapere qualche cosa di più dei due accennati dipinti, cioè come siano eseguiti, a qual tempo, a quale scuola e possibilmente a quale autore appartengano. Nè dubitiamo che farà cosa grata ai lettori dell'*Archivio storico dell'arte* chi volesse comunicare una descrizione, magari illustrata graficamente, di quei dipinti.

Egualmente benvenuti potranno essere ulteriori ragguagli intorno al ritratto della Galleria Corsini, dove (cosa non rara a riscontrarsi fra noi) Jan v. Scorel potè essere equivocato con Giovanni Holbein.

Bollettino del *3 maggio 1894:*

« *Caserta - Museo Campano.* — Quadri, statue ed altri oggetti antichi, provenienti dal soppresso monastero delle Benedettine di Teano, furono devoluti al detto Museo, per decreto del Ministero di grazia e giustizia e su proposta di quest'amministrazione.

Firenze - R. Galleria degli Uffizi. — In seguito ad autorizzazione di questo Ministero furono eseguite riparazioni ad un ritratto di Papa Sisto IV della maniera del Tiziano, ad un quadro di Rutilio Manetti e a due ritratti di scuola fiamminga.

Ravenna - Accademia di Belle Arti. — Si è preso impegno di contribuire con la somma di L. 500 nelle spese di riparazione alle migliori opere d'arte romagnole, conservate in quell'Accademia ».

Numero del *10 maggio:*

« *Este - Museo Nazionale.* — Si è autorizzato l'acquisto per quel Museo di tutti gli oggetti di epoca romana rinvenuti nel 1892 in Campestrino, frazione del Comune di Monselice, e già pubblicati nel fascicolo di febbraio 1893 delle *Notizie degli scavi.*

Parma. — È compiuto il riordinamento della R. Pinacoteca. La nuova disposizione è questa: Sala I, Saggi accademici del secolo XVIII - Sala II, Scuole straniere, Scuola di Raffaello, Scuola ligure - Sala III, Scuola lombarda, Scuola toscana, Scuola veneta - Sala IV, Scuola ferrarese e bolognese - Sale V e VI, Scuola parmense dal secolo XV a tutto il secolo XVIII - Sale VII e VIII, Galleria moderna - Sale IX e X, Ritratti dei Farnesi - Sala XI, Ritratti dei Borboni - Sala XII, Ritratti diversi dei secoli XVI e XVII - Sala XIII, Ritratti dei secoli XVIII e XIX - Sala XIV, Incisioni di Paolo Toschi e della sua scuola - Sala XV, Acquerelli di Paolo Toschi e disegni - Sala XVI, Opere del Parmigianino - Sale XVII, XVIII, XIX, XX e XI, Opere del Correggio - Sala XXII, Scuole antiche - Sala XXIII, Miscellanee e prospettive - Sala XXIV, Paesaggi di scuole italiane - Sala XXV, Paesaggi di scuole straniere - Sala XXVI, Raccolta storico-topografica di Parma e dintorni.

Il totale dei dipinti è di 1200, compresi cinque affreschi. Si sono inoltre trasportate quattro statue; si è data una tinta omogenea color creta a tutte le pareti delle ventisei sale; si sono rimesse le ancone originarie alla *Madonna della Scodella* del Correggio e alla *Concezione* di Gerolamo Mazzola; si sono ottenuti in cambio o in deposito vari quadri, fra cui principalissimo quello di Cristoforo Caselli dei Temperelli (proprietà del Consorzio dei vivi e dei morti);[1] si sono ricostrutti due portali, già nel monastero dei Cappuccini; riparati diversi dipinti dal prof. Venceslao Bigoni e compiuti molti altri lavori, rimessi cioè i cartellini nuovi, compilato lo schedario e il catalogo storico, composto in fine l'archivio con molti documenti, o ricuperati di recente, o trascritti dagli archivi.

Verona - Museo Civico. — Nei lavori di deviazione del fiume Guà presso Cologna Veneta, nella provincia di Verona, fu rinvenuto nel decorso anno un tesoretto di monete medioevali, che fu trafugato dagli operai e poscia venduto. Esso però fu sequestrato e quindi ricuperato allo Stato per cura del R. prefetto di Verona. Essendosi le monete trovate in terreno demaniale, questo Ministero ne ottenne da quello delle finanze la cessione, per consegnarle in deposito al medagliere del Museo civico di detta città, presentando esse speciale importanza storica

[1] Vedasene la riproduzione grafica nel volume delle *Gallerie nazionali italiane.*

locale. Tale consegna è avvenuta e le monete di cui trattasi, esaminate e descritte dal signor professore Luigi Adriano Milani e dal vice ispettore dei monumenti e degli scavi, signor Pietro Sgulmero di Verona, sono le seguenti: *Oro:* due ducati di Cristoforo Moro, a. 1476-78. Tre ducati di Mattia Corvino con lo stemma di S. Ladislao, di conio variato, e due ducati dello stesso con la Madonna, di conio variato, a. 1458-90. *Argento:* due lire di Nicolò Tron, a. 1471-73. Sei marcelle di Andrea Vendramin, cinque delle quali con lettere variate di zecca, a. 1476-78. Sei marcelle di Giov. Mocenigo, alcune con lettere di zecca variate, a. 1478-85 ».

17 maggio 1894:

« *Firenze - RR. Gallerie.* — S. E. il commendatore Costantino Ressmann, ambasciatore d'Italia a Parigi, con atto che singolarmente l'onora ha fatto pervenire in dono al detto Istituto un esemplare della splendida collezione Spitzer in sei volumi, da servire all'illustrazione della raccolta Carrand, la quale trovasi nel Museo nazionale di Firenze.

Modena - R. Galleria Estense. — La Direzione del R. Istituto di belle arti in Modena ha ceduto a quella Galleria un busto di gentiluomo, opera di Antonio Begarelli. Tale busto faceva parte dell'insigne monumento funebre della famiglia Belleardi, distrutto nella chiesa di S. Francesco in Modena, ai tempi della dominazione francese.

— Il conte Alberto Gandini di Modena ha voluto generosamente aggiungere, ai precedenti doni da lui fatti alla Galleria Estense, due dipinti, uno su tavola rappresentante la Vergine col Bambino, tempera del secolo XIV attribuita a Fra Barnaba da Modena, l'altro rappresentante un paesaggio, opera dello Zuccarelli.

Napoli - Museo Nazionale. — La raccolta numismatica si è arricchita di una rarissima moneta federale, fra Pandosia e Crotone, acquistata dal detto Istituto in seguito ad autorizzazione del Ministero ».

7 giugno 1894:

« *Este - Museo Nazionale Atestino.* — Fu acquistato per quel Museo un tesoretto monetale, rinvenuto nell'estate del 1893 a Caltrano Vicentino, consistente in 343 monete d'argento, e cioè cinque monete di Marsiglia, 337 Vittoriati, di peso e conio diverso, e un danaro famigliare.

Firenze - R. Galleria degli Uffizi. — Fu eseguita la riparazione di un dipinto a tempera su tela della scuola del Botticelli, che trovavasi nei magazzini di quella Galleria, rappresentante la Madonna in trono e vari santi.

Modena - R. Galleria e Medagliere Estense. — Il capitano cav. Benedetto Malmusi a nome anche di suo fratello comm. Giulio, ha depositato in quella Galleria un dipinto su tavola, attribuito a Marco Meloni da Carpi, rappresentante una mezza figura di S. Girolamo orante dinanzi ad un Crocefisso ».

Ora trovasi esposto in fatti nella sala dei pittori modenesi, racchiuso entro armonica ed ornata cornice del tempo.

Nel Bollettino del *14 giugno:*

Viene reso conto della solenne inaugurazione della R. Galleria e medagliere estense in Modena nel nuovo locale in piazza S. Agostino. « Oltre le pitture e le sculture, sono esposte le medaglie tutte della collezione, dal Rinascimento al secolo nostro; la raccolta dei coni e punzoni, la serie delle monete modenesi ed estensi, nonchè le monete di molte zecche italiane del medio evo. Sono esposte le placchette, gli smalti, gli avori, i vetri, le tazze arabe, gl'istrumenti di musica (tra i quali, oggetto unico, un'arpa miniata del secolo XVI), le maioliche, i bronzi, a cominciare dai più arcaici sino a quelli del secolo XVII ».

Di questo insieme di cose oltremodo ricco e pregevole è da sperare che questo periodico vorrà dare ragguagli più particolareggiati, meritando di attirare l'attenzione degli amatori e degli studiosi. La Pinacoteca in ispecie, per quanto priva dei *cento* quadri scelti, che il duca Francesco III nel 1745 vendette all'elettore di Sassonia e che ora figurano nella grande Galleria regia di Dresda, porge tuttora parecchi capi degni di qualsiasi più cospicua pubblica Pinacoteca. E basterebbe rammentare in proposito alcuni capolavori, quali sono nella sala dei Ferraresi e dei Bolognesi le splendide tavole d'altare di Dosso Dossi e del Garofalo, e i ritratti dei duchi di Ferrara del Dosso suddetto, in quelle seguenti la delicata e graziosissima Madonna del Correggio proveniente dal lascito del benemerito marchese Giuseppe Campori, appartenente all'età giovanile del pittore, la *Pietà* accuratissima di Cima da Conegliano, la Madonna di Bart. Montagna (lascito Campori), il ritratto di Francesco I del Velazquez, opera magistrale di indiscutibile autenticità, e via dicendo. Queste ora si vedono tutte razionalmente disposte in vasti e decorosi locali mercè le cure adoperate dai signori Adolfo Venturi e Giulio Cantalamessa. Ottimamente

riprodotte vedonsi poi per opera del fotografo Domenico Anderson di Roma.

« *Trapani - Pinacoteca comunale.* — Si è ottenuto dalla Direzione generale del Fondo pel culto che, a meglio garantire la conservazione del quadro del celebre Andrea Carreca, rappresentante la Madonna del Rosario, tale dipinto sia trasportato dal soppresso monastero di S. Andrea alla Pinacotoca comunale di Trapani ».

5 luglio 1894:

« *Parma - Terramara di Castellazzo nel Comune di Fontanellato.* — In considerazione della somma importanza dimostrata dagli scavi in detta località, il Ministero ha disposto di assegnare anche quest'anno la somma di L. 1500 per proseguire l'esplorazione di detta terramara, affidando la direzione dei lavori al comm. professore Luigi Pigorini, direttore del Museo preistorico ed etnografico in Roma ».

19 luglio:

« *Bologna - R. Pinacoteca.* — Questo Ministero ha acquistato per la R. Pinacoteca di Bologna un dipinto di Marco Palmezzano, del tempo in cui quest'artista subiva gl'influssi di Melozzo da Forlì. Rappresenta la Vergine che tiene diritto sulle ginocchia il Bambino, il quale ha nella sinistra alcune spiche e con la destra benedice.

Pisa - Museo Civico. — Al Municipio di Pisa, che ha costituito degnamente il Museo cittadino, questo Ministero per incoraggiarne l'incremento ha donato un quadro di scuola pisana del secolo XIV rappresentante la Vergine col Bambino, con un rotolo nella sinistra e in atto di benedire con la destra: opera fatta eseguire, come rilevasi da un frammento d'iscrizione che è sotto il dipinto, dalla corporazione degli orefici pisani ».

Il Museo pisano è oggi uno dei più grandiosi e bene ordinati che si vedono fra quanti sono sorti nelle nostre città di provincia; da che sotto l'alta direzione del comm. professore Del Moro, capo dell'Ufficio regionale pei monumenti della Toscana fu collocato nell'antico convento di S. Francesco. Al lavoro di riordinamento nel vasto locale attese precipuamente con zelo degno d'ogni encomio il direttore, signor Igino Benvenuto Supino. In proposito vedasi la sua estesa relazione nel volume delle *Gallerie nazionali italiane* a pag. 102.

2 agosto 1894:

« *Reggio Emilia - Chiesa di S. Prospero.* — Il Ministero ha ordinato che si provveda subito a riparare un'ancona dipinta dal Sodoma nella detta chiesa; salvo a provvedere in seguito alla riparazione dell'altra ancona dell'Anselmi, esistente nella chiesa medesima ».

Il quadro attribuito al Sodoma non saprebbe essere altro se non quello dov'è rappresentato il benefico S. Omobono, circondato da poverelli, ai quali dispensa l'elemosina, che rammenta in fatti in certo modo il fare del pittore vercellese. Se non che crediamo non esista documento a giustificare l'attribuzione, mentre in proposito leggiamo in una nota alla biografia del Sodoma inserita nel volume: *Arte italiana del Rinascimento,* del dott. Gustavo Frizzoni (p. 152), che la congettura da lui altre volte coltivata, che in quell'ancona si avesse a ravvisare la mano del Bazzi, in seguito a più maturo esame fosse da lui stata abbandonata, dovendosi pensare piuttosto ad un autore che in qualche modo fosse stato da lui semplicemente influenzato.

16 agosto:

« *Bologna - R. Pinacoteca.* — Si sono presi accordi per reintegrare nella Pinacoteca di Bologna il trittico di Giotto, la cui parte mediana esiste, sin dal tempo del Regno italico, nella R. Galleria di Brera in Milano ».

Ora la reintegrazione è fatta, e si trova ricomposta nella sua forma primitiva un'opera, che solo per uno di quegli atti arbitrari commessi in un tempo di brutale assolutismo potè essere stolidamente disgregata.

Poichè anticamente si trovava, come indica il Cavalcaselle, [1] nella chiesa di Santa Chiara degli Angeli fuori porta Castiglione a Bologna, era giusto che la ricomposizione dell'opera si facesse in quella città. A rigor di termine andrebbe qualificato per un *polittico* piuttosto che per un trittico, poichè consta di cinque parti sorrette da una predella.

La Pinacoteca di Brera n'ebbe in compenso due ritrattini presumibilmente di qualche autore dell'antica scuola ferrarese, secolo XV.

« *Venezia - Museo archeologico nel Palazzo Ducale.* — È stata approvata la riparazione della statua rappresentante Venere Anadiomene.

— Per opera del dott. Clotaldo Piucco, segretario dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto, è stato ordinato il medagliere del Rinascimento, per autori, secondo il catalogo dell'Armand ».

[1] V. *History of Painting in Italy*, vol. I, pag. 340.

Anche di questo riordinamento si può leggere un rendiconto particolareggiato nel volume delle *Gallerie nazionali italiane,* fatto per cura del professore Adolfo Venturi.

20 settembre.

« *Firenze. — RR. Gallerie e Museo Nazionale.* — Furono acquistati per quel Museo nazionale alcuni marmi scolpiti, già esistenti nella villa di Scilivano presso Lucca. Sono importantissimi per la storia della scultura medievale, in quanto che giudicando dai loro stili, furono eseguiti intorno alla metà del secolo XII da alcuno di quei maestri toscani che lavorarono in Lucca, Pisa, Pistoia, ecc. I detti marmi costituivano un fonte battesimale, di cui manca soltanto la vasca. Questo Ministero, riconosciuto la loro importanza, fino dal 1890 aprì trattative di acquisto, le quali vennero a conclusione soltanto ora, e mediante un equo compenso si è potuto conservarli in Italia ».

4 ottobre 1894:

Sotto la rubrica: *Conservazione e restauro di monumenti,* troviamo la seguente interessante comunicazione:

« *Venezia.* — Nella chiesa di S. Pantaleone esistono tre merletti antichi (punto di Spagna), i quali guerniscono altrettanti camini, e furono dai periti stimati del valore di L. 2200. Quella fabbriceria chiese al Ministero di grazia e giustizia il permesso di venderli per pagare un vecchio debito. La Procura generale del Re in Venezia diede parere negativo, trattandosi di oggetto di alto valore artistico. A tale conclusione si associò pienamente questo Ministero della pubblica istruzione, perchè crede dover suo d'impedire alle chiese di spogliarsi a poco a poco dei cimeli d'arte che ancora rimangono loro, e che non soltanto accrescono pregio alle chiese in cui sono custoditi e decoro alle cerimonie religiose, ma rimangono come vestigio della passata ricchezza e grandezza artistica, la quale illustrò le varie regioni d'Italia, e sono ancora gloria della patria comune.

Questi criteri devono essere tanto più rigorosamente applicati a Venezia, in cui fin dal 27 di ottobre del 1412 il Senato decretava: *Come manifestamente appare, per alcuni prelati, vescovi, abbati, piovani et altri chieresi, spesse volte vien pignorade, vendute et date per altro modo le cose delle chiese, cioè calici, croci, libri et altre argenterie, over cose pertinenti alle chiese con danno et detrimento delle chiese et vergogna della nostra terra. Deliberemo che qualunque imprestarà danari et torrà in pegno... over venderà alcuna de ditte cose, caza in fallo di lire 25 per centenaro di quello che haverà imprestado, over haverà esbursado* ».

— Parimenti interessante a sapersi è quanto viene comunicato nel

Bollettino dell'*11 ottobre:*

« *Venezia - RR. Gallerie.* — Quadri demaniali depositati nelle chiese della provincia di Udine.

— Il senatore conte Antonino di Prampero, regio ispettore dei monumenti udinesi, ha verificato l'esistenza dei quadri demaniali tolti dalla R. Galleria di Venezia e depositati in chiese od istituti della provincia di Udine; e ne ha compilato un diligente catalogo ».

18 ottobre:

Vi è fatto cenno di un dipinto nella chiesa parrocchiale di S. Giorgio in Porcia presso Pordenone, in provincia di Udine, attribuito a un tale Francesco da Milano, pittore poco noto, che tiene del fare dei veneti, quale un Palma e un Pordenone, e di cui havvi in quella regione anche qualche quadro segnato. Essendo in condizioni deplorevoli, il Ministero lo fece restaurare. (Jn quale modo poi non ci consta). [1]

Passando alla Toscana è annunciato come fatto felicemente compiuto la vendita per L. 10 mila delle statue barocche dei dodici apostoli, del Cristo e della Vergine, che deturpavano la navata centrale del duomo di Siena, restituita ora alla primitiva, castigata semplicità delle sue linee puramente architettoniche.

25 ottobre:

Vi sono segnalati degli affreschi particolarmente pregevoli del Pordenone nella chiesa di Martino in Pinzano presso Udine, i quali dal conte G. U. Valentini furono giudicati fra le migliori opere di questo artista per lo straordinario vigore del colorito e perchè condotti con una diligenza che in altri suoi lavori non si riscontra; migliori ancora, soggiunge, del bene noto affresco che decora la chiesa di S. Valeriano nella stessa provincia di Udine.

[1] Di questo pittore fa menzione ulteriormente il Cavalcaselle nella sua *History of Painting in North Italy,* vol. II, pag. 174, 308.

Recentemente poi ha raccolto notizie intorno a lui il dott. G. Biscaro di Treviso, le quali vengono pubblicate in appendice al presente articolo.

Sgraziatamente questi affreschi, che trovansi nella navata destra della chiesa suddetta, avendo sofferto per lungo abbandono, dovettero essere per ordine del Ministero restaurati.

1° novembre:

« *Milano - Museo archeologico.* — Fu acquistato per quel Museo il monumento sepolcrale di Giovanni Fagnano, in forma di sarcofago, sorretto da tre mensole. Nella fronte, tra due stemmi, è effigiato in bassorilievo il Fagnano, in atto di essere presentato alla Vergine e al Bambino; a lato stanno due santi ed agli angoli sono rappresentati gli apostoli Pietro e Paolo. In ciascuno dei fianchi trovasi una croce; e nella parte inferiore della fronte si ha l'iscrizione con la data MCCCLXXVI ».

— Da Genova viene comunicata la partecipazione fatta dal R. Governo nella somma di L. 20,000 al ristauro eseguito in un monumento, il quale per parte di persone competentissime fu giudicato il più bell'edifizio di architettura militare del Medioevo che esiste in Italia, già pe' suoi pregi annoverato fra i monumenti d'importanza nazionale. Si tratta della *Porta soprana* o di *S. Andrea.*

— Dal Veneto vien segnalato il ristauro di un'opera aggiudicata al Carpaccio, esistente nella chiesa arcipretale di Noale (prov. di Venezia). Rappresenta S. Giov. Battista cogli apostoli Pietro e Paolo e trovavasi in sagrestia, mentre ora è stata trasportata a destra dell'altar maggiore. Con buona pace del Bollettino, che la qualifica per *opera della più bella maniera di quell'artista,* lo scrivente, che ebbe a vederla anni or sono, credette ravvisarvi un dipinto che non arieggia se non alla lontana affatto in alcune cose il Carpaccio.

22 novembre:

« *Trapani - Marsala.* — In considerazione della eccezionale importanza delle scoperte di antichità testà avvenute a Marsala, nell'area dell'antica Lilibeo, e nella fiducia che ivi avvengano altre scoperte di alto valore scientifico, il Ministero ha approvato il progetto del direttore del Museo nazionale e degli scavi archeologici, prof. Salinas, relativo alla prosecuzione delle ricerche archeologiche in quel sito ».

6 dicembre:

Firenze - Museo Nazionale. — Viene segnalato l'acquisto di un bassorilievo in terracotta del secolo xv, rappresentante la Vergine col Bambino, cui porge omaggio il piccolo S. Giovanni. Reca qualche traccia di policromia.

Prato. — Scoperta di un tabernacolo entro la grossezza di un muro in una stanza a piano terreno del palazzo comunale. Nel tabernacolo era incollata un'antica stampa dipinta col soggetto della Crocifissione, opera pregevole del secolo xv o del principio del xvi. Restaurata e posta entro cornice sotto cristallo è andata ad arricchire la Pinacoteca comunale di quella città.

Venezia. — Pratiche per ricollocare la tela della *Presentazione della Vergine al tempio,* di Tiziano, appartenente alla Pinacoteca regia, nel suo posto primitivo nella Scuola della Carità, compresa nell'àmbito delle Gallerie stesse. (Ora vi si trova, ed eccita vie più l'ammirazione generale).

13 dicembre:

« *Firenze - R. Galleria degli Uffizi.* — Nel caseggiato con torre, via Porta Rossa, 6, in Firenze, espropriato dal Municipio fiorentino, per il riordinamento del centro, fu anticamente una terrazza aperta, con un dipinto del Franciabigio, eseguito in una parete di quella, e ricordato dal Vasari. Rappresenta il *Noli me tangere.* Esso è stato acquistato per le RR. Gallerie di Firenze ed è già stato staccato dal muro, per opera del signor Fabrizio Lucarini. L'intonaco su cui l'affresco è eseguito fu separato dal muro mediante il disfacimento di questo, ed assicurato su graticcio di filo di rame, tirato su da un telaio di legno. L'operazione è riescita felicemente; e l'affresco non ha una scalfitura di più di quelle che già si avesse quando trovavasi al sesto piano della casa di via Porta Rossa ».

— Il Ministero ha esperito il diritto di prelazione per 11 incisioni antiche di speciale interesse, provenienti dalla collezione del defunto signor Luigi Angiolini di Milano, che stavano per essere esportate all'estero, e le ha acquistate per conto della R. Galleria degli Uffizi.

« *Venezia.* — Nomina di un Consiglio di vigilanza, incaricato di consigliare, dirigere e sorvegliare con ogni assiduità le riparazioni ai dipinti, allo scopo di salvaguardare i dipinti stessi da deperimento e da inconsulti restauri.

Milano. — Per iniziativa dell'on. architetto cavaliere Luca Beltrami, direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia, fu aperta a Milano, col mezzo della pubblica stampa, una sottoscrizione cittadina a favore dei restauri artistici di quel castello, la quale ha già

dato soddisfacenti risultati e migliori ne promette per l'avvenire ».

La cittadinanza milanese infatti non si è per anco stancata a quest'ora a dimostrare efficacemente la sua simpatia per un'impresa così nobile e grandiosa. Ma la stessa sua grandiosità renderà inevitabile l'intervento attivo del Municipio e del R. Governo, senza di che sarebbe vano sperare che quella colossale mole viscontea-sforzesca possa essere degnamente restaurata nella sua integrità.

« *Firenze.* — Approvazione per parte del Ministero del trasporto del noto monumento del vescovo Benozzo Federighi dalla chiesetta di S. Francesco di Paola in quella di Santa Trinita.

Bitonto - Cattedrale. — Ripristinamento della cattedrale col demolire le finte volte a stucchi del secolo scorso, che mascheravano le primitive strutture e decorazioni del monumento, per cui esso ricomparve come il più completo ed importante edificio normanno nell'Apulia centrale ».

20 dicembre:

« *Venezia - RR. Gallerie.* — La Direzione delle RR. Gallerie ha ricevuto in consegna nove vetrate fuori d'uso, di provenienza delle chiese dei Ss. Giov. e Paolo e di Santa Maria dei Miracoli. Esse, appena consolidate, diverranno ornamento delle Gallerie ».

27 dicembre 1894:

« *Firenze - RR. Gallerie.* — È stata fatta cessione (definitivamente) a quelle Gallerie delle seguenti incisioni antiche, già appartenenti alla collezione Angiolini:

1° Castiglione: *Allegoria alla Eucaristia;*

2° Maniera di Jacopo Francia: *Figura di donna;*

3° Alberto Durero: *Sacra Famiglia;*

4° Montagna B.: *S. Girolamo;*

5° M. A. Raimondi: *La Poesia,* da R. Sanzio;

6° e 7° Fortezza, Iliaco: fogli del così detto giuoco del Mantegna;

8° Anonimo fiorentino: *S. Girolamo;*

9° » » *La predica di Fra Marco;*

10° Anonimo fiorentino: *Il Giudizio universale;*

11° Anonimo italiano: *I sette peccati capitali.*

Siracusa - R. Museo archeologico. — Devoluzione a quel Museo di alcuni avanzi di scultura del Rinascimento, provenienti da una chiesa di Lentini, fra i quali si nota un parapetto di altare in marmo adorno di tre figure ad altissimo rilievo in tre nicchie, che si suppone rappresentino le tre virtù teologali; scultura del secolo XVI attribuibile alla scuola dei Gaggini; più il sarcofago di Eleonora d'Aragona nei Branciforti, morta nel 1520; scultura di G. B. Mazzola ».

(Continua).

X.

Appendice all'articolo precedente.

DOCUMENTI E NOTIZIE INTORNO A FRANCESCO PAGANO-FIGINI, PITTORE MILANESE DEL SECOLO XVI. — Dagli atti del notajo Graziano Graziani di Ceneda, esistenti nell'Archivio notarile di Treviso.

A) 1502, 23 gennajo. - *Concordium inter homines de colis* (Colle, ora Colle-Umberto, mandamento di Vittorio) *et magistrum Franc.*[m] *pictorem... In villa de collis districtus Serravallis in beorcha prope putheum subtus plebem... Ibique Congregati quam plures homines et pene omnes de Villa de Collis Inter quos... ex una et magister franciscus filius ser Antonij figini de mediolano pictor ex alia parte... convenerunt in simul de faciendo unam palam seu anchonam ad altare majus dicte plebis cum figuris inauratam... in terminu mensium quatuordecem... cum figuris in figuram assumptionis Virginis mariae que porrexit Cingulum beato thome, et facere figuram dicti Sancti et aliorum duorum ad latus cum aliis Sanctis et figuris prout conveniens fuerit... quæ omnibus computatis sit et esse debeat valoris et precii ducatorum octoginta ad nonagiuta vel circha; et estimari debeat per duos pictores et duos cives viros probos...*

B) 1505, 22 agosto in Ceneda, testimonio *magistro franc.*° *mediolanensi pictore habitat. Cenetae.*

Dagli atti del notajo Valentino Breda di Ceneda, nell'Archivio notarile di Treviso.

C) 1537, 11 dicembre. - *Compromissum inter magistrum Franc.*[m] *de Serravallo pictorem et homines de Villa Solici* (Soligo, frazione del Comune di Pieve di Soligo).

Cenetae, super platea... Ibique cum Verteretur differentia et controversia inter magistrum Franciscum Pictorem de Serravallo ex una et homines Villae de Solico ex altera, eo quia ipse magister franc.[s] *petebat ab ipsis hominibus quandam den. summam pro mercede sua quia pinxerat et dauraverat unam pallam in ecclesia S*[ti] *Petri de dicta Villa, ipsi vero homines dicebant eius mercedem non esset*

eius summae denariorum quam ipse petebat... compromettono la questione in due arbitri, facendo loro obbligo *prius consulere aliquem peritum pictorem de mercede praedicta.*

Dagli atti del notajo Francesco Dalla Porta di Serravalle, nell'Archivio notarile di Treviso.

D) 1542, 23 giugno. – *In Serravallo. In domo m.ri franc.i pictoris de Mediolano.*

Patti nuziali *inter Pudicam Juvenem D.nam Faustinam filiam m.ri franc.i pictoris supra scripti et Discretum iuvenem Joannem filium ser Joannis mariae de puttis de Valle marenis.* Il padre costituisce alla figlia una dote di ducati 100; nell'atto interviene il fratello della sposa « *Dominus petrus paganus* ».

E) 1542, 23 giugno. – *In Serravallo. In domo m.ri franc. pictoris... Ibique mag.r franc.s pictor de Serravallo* cede *Dño Petro Pagano eius filio omnia jura et raciones quae et quas habebat... adversus Bartholomeum q'. minj del molino de Solico Intervenientem nomine Luminariae dictae Villae nomine et occasione Ducatorum septuaginta quos ab ipsa Lum.ria habere debebat pro residuo et complemento debiti et solutionis pallae constructae per ipsum magistrum franc.m ut constat publico instromento scripto manu ser Ant. Donati alterii not...* (nell'Archivio notarile di Treviso non esistono atti del notajo Alterio).

Si ha notizia delle seguenti opere tuttora esistenti, segnate col nome di *Francesco da Milano:*

1° A Pieve di Soligo (mandamento di Conegliano) nella Chiesa Parrocchiale – tavola all'altar maggiore rappresentante l'*Assunzione di Maria Vergine cogli Apostoli,* segnata « *Francesco da Milan ha fatt' opra 1540* », assai ritoccata e guasta specialmente nelle figure degli Apostoli;

2° A Caneva (mandamento di Sacile) nella Chiesa Parrocchiale, trittico rappresentante S. Sebastiano, S. Rocco e S. Nicolò, segnato « *Franceseho da Milan A. D. P. 1517* ».

È stato restaurato di recente dal prof. Bertoli per incarico del Ministero, sopra proposta dell'Ufficio di Conservazione dei Monumenti in Venezia;

3° Nel Comune di Susegana (mandamento di Conegliano), frazione di Collalto, in una Chiesetta dedicata a S. Anna, quadro dipinto su pioppo, molto guasto, rappresentante la Madonna incoronata e recinta dagli Angeli, due dei quali le presentano il Divin Salvatore e il Battista, fanciulli. In mezzo al quadro si legge: « *Franciscus Paganus mediolanens..s faciebat MDXXXVIII* ».

Crowe e Cavalcaselle attribuiscono a Francesco da Milano una tavola nella Chiesa di Porcia (mandamento di Pordenone), da altri ritenuta opera pregevole di Cima da Conegliano.

Quanto alla pala eseguita per la Chiesa di Colle (doc. sub *A*), deve credersi che sia andata distrutta, non esistendo, secondo mi fu riferito, in quella Chiesa alcun dipinto che possa attribuirsi alla prima metà del secolo XVI.

L'egregio notajo dott. Schiratti di Pieve di Soligo, dal quale ho avuto cortese comunicazione intorno alla tavola di Collalto, m' informa altresì che a Soligo, nella Chiesa Parrocchiale, trovasi una tavola senza nome d'autore, che rappresenta « *La Madonna incoronata dagli Angeli col Bimbo, S. Giuseppe e S. Antonio da Padova; sopra la corona gruppi d'Angeli recanti un vessillo colla croce* ». Raffrontandola coi dipinti segnati col nome del pittore milanese, si potrà giudicare se è lecito ravvisarvi la pala di cui ai documenti sub *C* ed *E*.

Dai documenti surriferiti e dalle leggende dei suoi quadri è dato argomentare che Francesco da Milano abbia passato la maggior parte della sua vita nel Veneto.

La circostanza che nel *Concordium* del gennaio 1502 manca l' indicazione del luogo di sua residenza, fa pensare che da pochi giorni egli fosse giunto a Serravalle o a Ceneda, e non avesse ancora fissata la sua stabile dimora in una o l'altra delle due terre limitrofe.

Nei documenti esso compare ora col cognome di *Figini* ora con quello di *Pagano.*

Figino è piccolo paese nei pressi di Milano (frazione del Comune di Trenno ed uniti). È probabile ch'egli o i suoi maggiori fossero oriundi di colà, e si chiamassero per ciò comunemente col nome di *Figino* o *Figini.* Tuttavia il vero nome di famiglia doveva essere *Pagano* o *Pagani;* a meno di supporre — cosa inverosimile — la presenza negli stessi luoghi, in epoche successive della prima metà del secolo XVI, di due pittori milanesi, entrambi di nome Francesco.

Vi fu chi osservò che il guasto nella leggenda del quadro di Collalto non lascia conoscere se si abbia a leggere *Mediolanensis* o *Mediolanenses,* e se sopra il secondo *a* di *faciebat* potesse esservi una sigla, e ne dedusse che i pittori fossero due, Figini Francesco e Pietro-Pagano, padre e figlio.

A mio avviso la congettura non è ammissibile:

1° perchè nei due istromenti del giugno 1542 il figlio di Francesco viene designato col nome di Pietro-Pagano senza alcun accenno alla sua profes-

sione, mentre il padre vi è indicato ripetutamente quale *pictor de Mediolano* o *de Serravallo;*

2° perchè tra *Franciscus* e *Paganus,* nella leggenda del quadro, manca la congiunzione *et;*

3° infine perchè consta dagli atti dell'antico Collegio dei notai di Treviso che *magister Petrus Paganus* insegnò grammatica ed esercitò l'ufficio di pubblico esaminatore dei concorrenti al grado notarile in Treviso, dal 1550 al 1560; lo storico trivigiano Bartolomeo Bucchellati, nei suoi *Commentariorum Memorabilium,* ecc. (Treviso, 1616, pag. 550), ricorda che nei funerali del Podestà *Alorisius Ponte,* celebrati addì 20 dicembre 1559 nella chiesa di S. Margherita, venne recitata una orazione latina *de suggestu... nomine civitatis per D. Petrum Paganum, virum de Graecis aeque ac de latinis litteris optime meritum.*

La identità del primo dei due cognomi e della professione induce a rammentare altri due pittori lombardi, Figino o Figini Girolamo ed Ambrogio, che vissero nella seconda metà dello stesso secolo XVI.

Il Merzario, nei suoi *Maestri Comacini* (vol. I, pag. 616), li vuole entrambi *della medesima patria, di Figino, nelle vicinanze di Como o in un angolo del Lago di Lugano in faccia ad Agno.*

Davvero non si capisce perchè esso, a corto di documenti, lasci da parte nelle sue congetture Figino presso Milano, e dimentichi le famiglie dei *Figini* che notoriamente fiorivano in quell'epoca a Milano.

Dott. Gerolamo Biscaro.

Nuova pubblicazione. — La scoperta del capolavoro inedito della *Mitologia illustrata* di Bartolomeo Pinelli, dovuta alle pazienti ed amorose cure del sig. F. O. Maruca, è uno de' più lieti avvenimenti artistici dell'età nostra.

Ora la Ditta G. Maussier e F. O. Maruca ha messo alla luce il primo fascicolo di quest'opera meravigliosa con testo descrittivo di Angelo De Gubernatis, l'insigne mitografo, professore nell'Università di Roma.

La 1ª e 2ª dispensa (fascicolo doppio) contiene la Biografia del Pinelli col suo ritratto, l'introduzione sui miti, di Angelo De Gubernatis, e 6 tavole mirabilmente eseguite presso lo stabilimento Danesi, con relativa descrizione dello stesso De Gubernatis, rappresentanti: *Le tre Grazie - La nascita di Venere - Amore partorito da Venere - Amore allattato dalle Tigri - Amore ed Imeneo - L'amore coniugale.*

L'Italia, ove il culto del bello non è mai venuto meno, saprà certamente incoraggiare come si merita questa monumentale pubblicazione che sarà la gloria di Roma e dell'arte italiana.

Per gli abbonamenti dirigersi ai signori G. Maussier e F. O. Maruca, Roma, via Principe Umberto, n. 61.

Una composizione del Mantegna, terra cotta del sec. XV. — È noto come la genialità delle costruzioni bolognesi del sec. XV-XVI è dovuta in gran parte alle terre cotte ornamentali, cornici, fregi, capitelli, trafori di bifore ecc., che le fornaci del paese mettevano a disposizione degli architetti o dei muratori.

Fino dell'epoca romanica, e molto più nel periodo della maniera tedesca, le fabbriche si vestono già riccamente di terre cotte, come può vedersi nella *Mercanzia*, in S. Cecilia (esterno) nel palazzo degli Anziani, nel fianco di S. Petronio, ecc. Ma quelle erano in buona parte un materiale non tratto di stampo come le terre cotte della Rinascenza, ma intagliato a mano o prima o dopo la cottura; e ogni maestranza o *cappella* di muratori aveva la sua squadra di *tagliatori* o apparecchiatori del materiale. Nè i modelli di quelle forme geometriche erano dati da altri fuori che dai maestri architetti. Tutto ciò è rimasto accertato in occasione di un recente richiamo della *Mercanzia*.

Quando alla metà del sec. XV la Rinascenza penetra in Bologna e prevale nelle decorazioni architettoniche se non nella struttura degli edifizii, è evidente invece la parte che prendono pittori e scultori tanto al disegno delle fabbriche quanto sopratutto alla trasformazione delle terre cotte a ornamentali.

Modelli e disegni scendono dalla officina dei contemporanei e colleghi di Lorenzo Cuta, di Francia, di Cossa, di Nicolò dell'Arca, di Sperandio, di Onofri e forse da loro stessi alle fornaci, e questo repertorio di elementi decorativi, benchè non isvariatissimo, messo in commercio a mite prezzo viene sfruttato in numerose combinazioni anche dal semplice buon gusto dei piccoli costruttori privati. Ogni tanto compare una nuova trovata, là dove un artista è stato chiamato a dirigere o ad abbellire la costruzione. Mastro Sperandio da Mantova ha modellato egli stesso nel 1479 tutte le terre cotte della facciata della *Santa*; ma talvolta la tro-

vata e la novità si limitano a un fregio a una serie di medaglioni, di capitelli, a una cornice; per tutto il resto giovando le consuete forme possedute dalle fornaci. Ma anche in quest'ultimo caso, l'opera d'arte può accquistare un'insolita importanza.

Un esempio, sfuggito finora ai ricercatori anche stranieri delle cose nostre, è esibito dalla casa *n. 123 in Borgo S. Pietro*, situata cioè, in uno dei quartieri più lontani e popolari della città.

La casa deve essere degli ultimi anni del secolo XV e giunse a noi molto malconcia dal tempo e dagli uomini. Il primitivo portico fu ricostruito; cadute o tolte via le terre cotte delle due finestre a pian centro del piano superiore; guastissimo il muro. Può nascere il dubbio ancora che si tratti di un edificio incompleto fino dal suo tempo. Rimane quasi intatto il cornicione superiore, di un tipo consueto.

Ma è il fregio nella trabeazione ricorrente sotto le finestre del piano primo che merita di essere segnalato. Qui è la singolarità.

Questo fregio è costituito da una fila di formette di terra cotta (m. 0.50 × 0.30 ognuna) tratte di stampo da un modello unico, in cui l'artista ripetè in creta, facendone copia esattissima, una famosa incisione di Andrea Mantegna — *la Costa degli Dei marini.* [1]

Non dirò quanta grata sorpresa mi procurò il constatare questo fatto che potrà dar motivo a molte considerazioni.

Non tutta la scena composta dal Mantegna del centro modellatore; ma solo lo scontro fra i due numi che montati a dorso di cavalli marini si azzuffano battendosi l'uno con una mazza, l'altro con un fascio di grossi pesci. Sono ommessi il Nettuno che volge le spalle, l'Invidia che attizza la discordia e l'altra figura che s'avanza come una specie di cocodrillo.



UNA COMPOSIZIONE DEL MANTEGNA, TERRACOTTA DEL SECOLO XV

Ma la selvaggia animazione della scena incisa dal Mantegna è riprodotta sul bassorilievo in tutta la sua potenza.

Non mi fu possibile trovare notizie dell'autore, nè di chi faceva costruire la casa. Essa apparteneva nel secolo XVII ai Bordoni, famiglia di mercanti, di cui l'ultimo morì nel 1716.

Del fregio non restano che sei formette, ma assai guaste. Una sola è intatta, e quindi preziosissima per la storia dell'arte. Del resto nessun'altra delle terre cotte della Rinascenza primitiva che adornano le case bolognesi, ha per molti rispetti l'importanza di questa. A. RUBBIANI.

[1] *Fac-simile* della incisione del Mantegna, in E. MÜNTZ, *Hist. de l'art pendant la Renaissance,* tom. I, pag. 268.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Lo scoprimento degli affreschi di Cesare Maccari nella cupola Lauretana, avvenuto il 16 aprile, è certo uno dei fatti capitali dell'arte contemporanea, e chi ebbe la fortuna di assistervi ne riportò un'impressione d'entusiasmo che assai difficilmente è dato provare in questa nostra epoca, nella quale la scissione tra l'arte e le manifestazioni della vita pubblica è tanto profonda. In questo medesimo periodico scrisse del Maccari ex professo Adolfo Venturi, quando l'insigne pittore compiva gli affreschi di Palazzo Madama e riceveva l'incarico di questi ora, dopo oltre sei anni, offerti all'ammirazione dell'Italia. Ci basterà dunque ricordare ai lettori che il grande artista nacque in Siena nel 1840, vi studiò nell'Accademia di Belle Arti con la guida del Mussini, e, in sèguito a un concorso, venne in Roma e visitò Venezia, d'un tratto così aprendo l'intelligenza alle più varie espressioni dell'arte sua. Poco dopo, divenuta Roma capitale d'Italia, il Maccari ebbe la commissione di frescare la vôlta della chiesina del Sudario appartenente alla Real Casa. E così cominciò la sua splendida carriera. Nessun altro pittore forse ai tempi nostri ha dato sì ricca produzione d'affreschi, poichè oltre le tre serie di lavori che abbiamo indicate, Cesare Maccari ha eseguito pure i dipinti della cappella Franci in Siena, e quelli nella chiesa della Consolazione in Genova.

Esaminiamo ora brevemente l'opera della basilica di Santa Maria di Loreto.

La cupola ha otto scompartimenti, quattro maggiori e quattro minori, alternati. Il pittore ha serbato le linee delle otto costole, ideando una composizione a padiglione, ma le ha tagliate due volte con due cerchi, il primo in prossimità del lanternino, il secondo verso la metà delle costole stesse. Entro il minor cerchio, che è formato d'una ghirlanda di cherubini, splende al sommo della cupola la Colomba dello Spirito Santo nel Triangolo mistico. In giro, sopra il tamburo, si vede una fascia di modiglioncini, sotto la quale si svolge un'altra fascia di festoni coi sacri emblemi. Tra la ghirlanda del coro angelico in alto e la zona ornamentale in basso, si sviluppa il poema pittorico delle litanie della Vergine.

La principal caratteristica della composizione consiste nell'aver trovato il pittore fra costola e costola, otto archi che, aprendosi nella parte inferiore della cupola, lasciano integro il padiglione. Essi sono tondi nei quattro settori maggiori, ogivali nei quattro minori, e dànno campo a otto rappresentazioni nel seguente ordine a cominciare dall'arco che sorge rimpetto all'ingresso e procedendo verso destra:

Regina sanctorum omnium (settore maggiore);
Regina patriarcharum (settore minore);
Regina prophetarum;
Regina apostolorum;
Regina martyrum;
Regina confessorum;
Regina virginum;
Regina sacratissimi rosarii.

Sul primo arco si vede la Madonna in trono col Bambino Gesù (bassorilievo dipinto), circondata da un concerto d'angeli che, da lì partendo, gira senza interruzione per tutta la cupola, circuendo sopra gli altri archi i seguenti simboli (serbiamo l'ordine già stabilito): *Speculum justitiae; Sedes sapientiae; Vas spirituale; Vas honorabile; Rosa mystica; Turris davidica; Turris erbunea.* I sette simboli rifulgono in tabernacoli sostenuti da gruppi di grandi angeli volanti.

Sulla cima degli archi ogivali altri gruppi d'angioletti recano i cartelli con le scritte dell'Ave

Maria. Al colmo degli archi tondi, eccetto quello centrale su cui si erge il trono della Madonna, grandeggiano i tre supremi arcangeli: Raphael (sulla composizione *Regina prophetarum*); Michael (su *Regina martyrum*); Gabriel (su *Regina virginum*).

Queste rappresentazioni campeggiano sopra un fondo di cielo irreale; invece i componimenti incorniciati da gli archi hanno fondi di paesaggio e di edificii reali, così che pare che il padiglione celeste, definito dalla vera forma costruttiva della cupola, poggi su gli otto sostegni, i quali dividono gli archi, e si apra nella parte inferiore, facendo spaziar la vista via per gli orizzonti dell'antica natura orientale. In alto è lo spirito della religione, in basso è la storia religiosa. E il pittore, dovremmo anche dire il poeta, ha mirabilmente reso i due caratteri di rappresentazione, dando leggerezza di volo e ordine gerarchico a quelle della parte superiore, solidità, linea più complessa, varietà di atteggiamento a quelle della parte inferiore.

Nell'insieme il poema sacro della cupola Lauretana infonde un sentimento di letizia e di solennità; è una festa del cielo, serena, grandiosa, tutta compenetrata di fulgore.

U. F.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

DI DUE MARMI

SOPRAVANZATI NELL'ANTICA CHIESA DI S. EUFEMIA D'INCINO DEL XIII SECOLO

E DI UN ALTARE D'ORVIETO DEL XII



EL terzo fascicolo dell'*Archivio storico lombardo* dell'anno 1894 si è pubblicato, nell' intento di portare qualche luce sui caratteri della scultura arcaica lombarda, la descrizione di un marmo coll' immagine in alto rilievo di Sant'Ambrogio, la quale, mentre ricorda in tutto le sculture consimili del grande Vescovo milanese, attribuite erroneamente al IX secolo, non può essere invece anteriore al 1168.

Ognun vede di per sè quanta importanza abbiano per la risoluzione dei molti quesiti tuttora insoluti intorno allo stato della scultura lombarda in quelle epoche remote le attestazioni che ne forniscono marmi e sculture aventi una data sicura; ed è appunto di qualcuno di questi preziosi cimelî che ci occuperemo qui brevemente.

Due di essi appartengono alla vetusta chiesa di Sant'Eufemia d'Incino, nel Piano d'Erba, e consistono in una piletta marmorea dell'acqua santa tuttora esistente in quella chiesa e portante chiaramente la data del 1212, e in una specie di capitello, posto ora in apposita nicchia al disopra della porta della chiesa stessa, portante l'effigie del Redentore tenente aperto fra le mani il libro del Vangelo, e che sta ritto fra due palme di stile così detto bizantino, sormontate entrambe dalla mistica fenice.

Intorno a questa Pieve d'Incino, di cui la chiesa testè menzionata era la sede principale, molto fu scritto, e ne tessè anzi apposita monografia, fino da una cinquantina d'anni or sono, Don Carlo Annoni, [1] ricordando il precedente manoscritto al riguardo d'un Baldassare Paravicini, già segretario del Vicariato di provvisione di Milano, nel 1671.

Molto si estende l'Annoni intorno al copioso materiale epigrafico dell'antica Licinoforum, e ricorda, fra l'altro, le due lapidi incastrate nell'alta torre a grossi pietrami d'Incino, e di cui quella colle parole.... VCVNDI.... V.... VRBICI riesce tuttora visibile stando a piè della torre.

In minor numero sono le lapidi dell'epoca cristiana, e non manca l'Annoni di fare menzione, con bastante esattezza, della piletta per l'acqua santa della chiesa d'Incino, attribuendola per altro ad opere di rifacimento dei sacri arredi, e non già ad avanzi della ricostruzione, *ex novo,* della chiesa sul principio del XIII secolo, di cui ci rimane oggidì conservata, oltre ai due marmi testè citati, la torre campanaria.

[1] *Memoria storico-archeologica intorno al Piano d'Erba.* Como, 1841.

Questa torre, dell'altezza di circa 35 metri e di forma quadrata, costituita da vari piani tracciati da riquadrature rientranti superiormente co' soliti archetti, ha finestre a tutto sesto piuttosto anguste e bifore, solo con capitelli grossolani a cubo nella parte in alto. Come materiale costruttivo vennero usate lastre di serizzo, tra cui le lapidi romane menzionate nelle parti angolari, e ciottolami del vicino Lambro impastati con calce forte nelle parti piane.

Nel complesso la costruzione è povera affatto, e mancano, fra l'altro, nei sostegni degli archetti le teste a guisa di mensolette che osserviamo in altre torri consimili del principio del XIII secolo; e così, per esempio, in quella del borgo di San Mamete in Valsolda, di cui una pietra, venuta in luce alcuni anni or sono, ci attesta essere avvenuta la costruzione nel 1205.

Se per questa torre campanaria d'Incino manca invece una lapide o pietra portante la data dell'edificazione, la data stessa ci vien fornita dalla piletta dell'acqua santa infissa nel muro a pochi passi dalla porta della chiesa addossantesi, per così dire, al campanile, e ricostrutta manifestamente in epoca posteriore.

Questa piletta o vasca per l'acqua santa è di forma quadrangolare, di 45 centimetri all'incirca per lato, e dell'altezza di centimetri 15. Rimane infissa, per una metà ad un dipresso, nel muro, e appare foggiata di quel marmo cristallino che i filoni di Crèvola, d'Ornavasso e di Piona e Dongo consentirono a molti monumenti architettonici e scultorî della primitiva arte lombarda.

Quanto alla parte ornamentale si riduce a due teste sbarbate, ma di caratteristici lineamenti e dal mento pronunciato, con una specie di copricapo che lascia scoperta a mezzo la fronte e ricade in due linee perpendicolari sulle tempia. Vi si aggiunge nel mezzo del frontale di questa piletta un rosone ad alto rilievo con linee arcuate rincorrentisi.

Rosoni consimili veggonsi anche nella piletta dell'acqua santa della chiesa di Morimondo, che è di sicura costruzione fra il 1196 e il 1286, e così del XIII secolo; ma sono essi in quella vasca più elaborati, e vi si aggiungono saltuariamente teste di animali simbolici con ricci d'ogni intorno ed una fattura tecnica che rivelerebbe un lavoro di tempi più progrediti, e così piuttosto della fine che del principio del XIII secolo.

Le teste angolari della piletta d'Incino hanno invece una manifesta rassomiglianza con quelle dei grandi capitelli del piedicroce di Morimondo, la cui costruzione risale essa pure al primo o, tutt'al più, al secondo decennio del XIII secolo.

L'importanza archeologica di questa piletta dell'acqua santa d'Incino sta intanto principalmente nella sicura data che porta, così espressa sull'orlo superiore ed a sinistra della vasca:

MCCXII P.A.C.ME.F.

L'Annoni, già menzionato, preoccupato più che altro dall'intento di assegnare alla chiesa d'Incino una remota antichità, attribuisce quel marmo ad opere di rifacimento di qualche parte o dei sacri arredi del tempio avvenuti verso quell'epoca; ma trattandosi del fonte battesimale e di costruzione che, come quella del campanile, collima in tutto colla data dell'acquasantino, si manifestano e quest'ultimo e la torre campanaria non già opere aggiuntive, ma sibbene gli unici resti rimastici dell'originaria chiesa d'Incino costrutta per intero sul principio del XIII secolo.

Naturalmente non rimane escluso che vi potesse esistere anteriormente altra piccola chiesa od oratorio; ma di essa ci mancano affatto dati sufficienti per poter stabilire anche approssimativamente quale si fosse.

Come avvenne per quasi tutti gli edifici anteriori al Mille, di Lombardia, il grande terremoto del 1117 avrà guasto e diroccato in massima parte anche questa chiesa plebana d'Incino dei tempi logombardi, e fu solo verso il 1212 che, raccoltisi i fondi occorrenti, si fece luogo alla ricostruzione per intero della nuova chiesa, di cui ci rimangono ora i preziosi resti suaccennati.

Se la chiesa fosse stata ricostrutta, come altre di Lombardia, tosto dopo quel disastro, porterebbero i marmi d'Incino scolpiti quelle bestie mostruose di cui tanto si dilettò la fantasia degli artisti nostrali fin verso la metà del XII secolo, ed anche qualche anno posteriormente; ma nel secondo decennio del XIII quelle bizzarre concezioni scultorie potevano dirsi abbandonate affatto, e, come a Morimondo, non sono che teste umane, o, al più, teste d'animali simbolici che fornivano motivo di decorazione.

Se la data di questa piletta dell'acqua santa è sicura, perchè chiaramente scritta con numeri romani sul bordo superiore, lasciano invece agio a diversa interpretazione le semplici iniziali con segni di abbreviature delle sigle che le tengono dietro:

P . A . C . ME . F .

Le parole finali *me fecit* danno però indizio attendibile che le iniziali precedenti si riferiscano al nome dell'artista che foggiò il lavoro, che l'Annoni interpretò come un *Petrus Antonius,* e che, atteso il C che segue al nome, potrebbe meglio leggersi come *Petrus artifex commacinus me fecit.*

E chi sa quanto diffusa fosse la corporazione di quei modesti ma valenti operai comacini che nei primi secoli dopo il Mille attesero, con tanta valentìa ed amore, alle pristine costruzioni lombarde, ed andavano orgogliosi di incidere, sulle manifestazioni dell'ingegno loro, il nome non solo, ma spesso la qualifica per appunto di *artifex* o *magister commacinus,* non troverà troppo arrischiata l'interpretazione.

Notisi poi che l'artificiosa forma di far quasi parlare il marmo per attestare l'artista che l'ebbe a foggiare, era caratteristica per l'appunto dell'arte dei comacini nel XII secolo, e ognuno ricorda a questo proposito il marmo del tempio di Sant'Ambrogio colla leggenda: *Ardericus puer me fecit,* o l'altro più spesso menzionato, e che leggesi sur uno dei capitelli rimasti nel Museo archeologico dell'antica chiesa lombarda di Aurona: *Julianum me fecit sic pulchrum.* Ed era l'artista, in quest'ultimo caso, che, pur modesto com'erano in genere questi operosi lavoratori, pei quali il solo nome, *Adam, Petrus, Julianus,* bastava per lo più a titolo di soddisfazione personale, si compiaceva pubblicamente, con certa ingenuità, della venustà dell'opera eseguita!

Di maggior importanza, sotto il rispetto scultorio, è nella chiesa d'Incino di cui discorriamo il frammento marmoreo sopravanzato dell'antica chiesa del secondo decennio del secolo XIII, e che trovasi ora collocato in una nicchia al disopra della porta maggiore, di fianco al campanile.

Della larghezza di 30 centimetri, ad un dipresso, e dell'altezza di circa 40, è grossolanamente scolpito in questa specie di capitello, quale si rivela anche per la forma leggermente trapezoide, un Redentore o Cristo arcaico senz'aureola sul capo, ma col libro del Vangelo aperto fra le mani, poco sopra le ginocchia.

Nessun ornamento sulle vesti all'infuori di un semplice ghirigori sulla tunica che gli ricopre le gambe, non distinte l'una dall'altra che da una linea mediana, con altre due linee convergenti ad angolo sotto il libro spalancato.

Oltremodo caratteristiche poi sono le due palme dal fusto profondamente striato a spirale e dalla cima fronzuta rappresentata da un ciuffo di foglie d'olivo dal tipico intaglio secco secondo l'uso dei bizantini, e sulle quali posano leggermente due mistiche colombe intagliate rozzamente colla stessa arte, e volgentisi entrambe col becco verso la testa del Redentore.

Secondo le interpretazioni più in vigore, trattandosi di uccelli posantisi sopra una palma, dovrebbesi ritenere abbia l'artista voluto riprodurre la fenice, simbolo di risurrezione; ma la forma e l'espressione, per così dire, del disegno, accennano piuttosto a due colombe.

La scultura, più che nel marmo, è foggiata in quel calcare dolomitico di Arona tendente al rossiccio, che per l'aspetto della grana e frattura si avvicina assai al comune saltrio, ma che meglio conserva per anni ed anni le traccie del lavoro dell'artista. Basta a dimostrarlo il buono stato di questo frammento scultorio che doveva ornare l'antica chiesa fino

dai primi anni del XIII secolo, e, dacchè fu costruita e ricostruita l'attuale nel XVI e XVII secolo, rimase esposta alle intemperie al disopra della porta della chiesa.

I terrazzani del luogo, vista la specie di sottana che ricopre la parte inferiore della statua di mezzo, la venerano da tempo come l'effigie di Sant'Eufemia a cui la chiesa di Incino è dedicata; ma benchè i lineamenti del viso non portino traccia di barba, e sieno del resto affini in tutto alle due teste della piletta dell'acqua santa, il fatto che quell'immagine tiene aperto fra mani il libro delle Sacre Scritture, ed è collocata altresì fra le due palme colle colombe, attributi iconografici del Redentore fin dalle epoche più remote della liturgia chiesastica, non lasciano dubbio circa al raffigurare il Cristo in gloria che mostra alle genti il divino Vangelo.

E, se qualche parola fosse stata scritta originariamente con lettere d'oro sul libro aperto, non potevano essere che quelle della sacramentale formula sì gradita nei dipinti, nei mosaici e nelle pitture del XII secolo: *Ego sum lux mundi, vita, via et veritas.*

Manca, è vero, il nimbo alla testa del Redentore, in gloria, ed è questa una delle singolarità del lavoro, giacchè, pur nel XII secolo e tanto più nei secoli posteriori, si usò sempre circondare il capo del Cristo col nimbo, per lo più crocigeno, anche per distinguerlo meglio dalle raffigurazioni dei santi o degli apostoli cui si aggiungeva, come distintivo, un nimbo semplice.

Ciò potrebbe lasciar supporre che questa scultura possa essere anteriore anche al rifacimento della chiesa di cui ci sopravanzano il campanile e la piletta dell'acqua santa colla data del 1212, e così un resto perduto, quasi, di una chiesa anteriore al Mille nello stile così detto bizantino che si attribuisce d'ordinario ai secoli VIII e IX.

Senonchè, benchè questa scultura difetti di data, si manifesta allo sguardo come coeva alle grossolane sculture della piletta dell'acqua santa, già da noi menzionate, e che portano una data certa.

Come già osservammo, i tratti del viso in ispecial modo, dal mento pronunciato e dalle linee dure ed angolose, rispondono in tutto a quelli delle teste angolari della vaschetta dell'acqua santa, e quanto all'assenza del nimbo, comunque sia abbastanza singolare, può essere attribuita a imperizia dello scultore, che questa volta omise di apporre all'opera sua il *me fecit,* e tanto meno il *sic pulchrum.*

La tecnica del lavoro risponde del resto pienamente ai caratteri della arcaica scultura lombarda nel XII e nella prima metà del XIII secolo, fino a che, cioè, venne a spirare in Lombardia dalla media Italia un soffio dell'arte assai più progredita di Giovanni e Nicolò Pisano. Quanto poi alle palme dal tronco a spirale, ricordano, è bensì vero, le opere consimili degli artefici venuti da Bisanzio e da Ravenna, ma abbiamo ragione di ritenere che opere consimili, e così l'ornamentazione a intrecci bizantini, coi mistici pavoni e le colombe tubanti, fiorissero tra di noi non già nell'VIII e nel IX secolo, ma, piuttosto, sulla fine dell'XI e in tutto il XII secolo.

Senza qui parlare della chiesa di Sant'Ambrogio di Milano, che per i caratteri suoi spiccati della pristina architettura lombarda si manifesta costrutta nel XII anzichè nel IX secolo, sculture col tipico monogramma ad intreccio così detto bizantino e foglie ad intaglio secco rinveniamo unicamente nei monumenti che sono di sicura costruzione nel corso del XII secolo; e così, per tacere d'altri, nel Duomo di Cefalù del 1131, nella Cappella palatina del 1131, nel Duomo di Monreale del 1170, in quello di Palermo del 1185, nelle Cattedrali di Foggia e di Termoli del 1179 e del 1153, nel Duomo di Viterbo della seconda metà del XII secolo, e così nelle chiese maggiori di Piacenza, di Ferrara e di Pisa del 1122, del 1135 e del 1152, nella Basilica di San Zeno di Verona e in Santa Maria della Pieve d'Arezzo.

Anche ad Altacomba, la vetusta Badia sul lago di Bourget che servì poi come sepolcreto dei duchi di Savoia, un arco con fiorami ad intaglio secco ci fu conservato nell'abside della pristina chiesa, la quale non risale in ogni modo oltre il 1114; e in Milano stessa due chiese edificate, con ogni fondamento, solo nel XII secolo perchè distrutte da un incendio,

quella di San Stefano nel 1073 e quella di San Nazaro nel 1075, portano vestigie di quella scultura impropriamente detta bizantina; e l'arco scolpito dell'abside di San Nazaro è anzi oltremodo caratteristico al riguardo. Così dicasi del vecchio San Celso e di alcuni resti rimastici in San Lorenzo, non anteriori al XII secolo od allo scorcio, tutt'al più, dell'XI.

Mancando però, in ogni modo, in queste sculture, per lo più di carattere meramente ornamentale, la data dell'esecuzione, si è potuto assegnare loro spesso una remota antichità, e farle coeve o di poco posteriori alle sculture che adornano i tempii di Ravenna del V e VI secolo.

Chi ha veduto e studiato quei celebri monumenti in cui è ancora sì viva l'impronta dell'architettura e scultura romana, tralignata bensì fino alla lavorazione col trapano nei capitelli, ma pur sempre grandiosa ed imponente, e nel mosaico poi ancor maravigliosa, non può confondere menomamente quelle opere colle sculture della pristina arte lombarda dopo il Mille, e tanto meno colla sua architettura; ma poichè, come si disse, quelle sculture erano per lo più senza data, benchè apposte a monumenti costrutti indubbiamente solo nel XII secolo, sentivasi la necessità di rinvenire qualche caratteristica scultura di gusto così detto bizantino munita di data sicura.

Ora, un perspicuo esempio ce l'offre al riguardo un altare di m. 1.30 di larghezza per 1 metro circa d'altezza, rimastoci in ottimo stato di conservazione nella vecchia chiesa di San Giovenale di Orvieto, la quale risale alla fine dell'XI e fu compiuta solo nella seconda metà del XII secolo.

Questo altare marmoreo, terminato ai lati da due lesene portanti ad una delle estremità un animale simbolico secondo l'uso del tempo, ha la lastra frontale scolpita coll'intreccio bizantino dai rombi alternantisi con cerchi e contesti gli uni cogli altri a guisa di vimini accavallantisi, cosicchè non potrebbe essere meglio qualificato come opera di pretto gusto bizantino.

Non decorati di sculture sono i due fianchi dell'altare, ma su quello di destra leggesi chiaramente scolpita, in caratteri dell'epoca, la scritta:

GVIDOBALD ART.
MC . LXX

la quale accenna, senza lasciar dubbi di sorta, come un Guidobaldo artefice scolpì quell'altare nel 1170, e così nella seconda metà del XII secolo.

Notisi poi che questa chiesa di San Giovenale, benchè deturpata in parte da postume aggiunzioni e adorna susseguentemente di dipinti murali del XIV secolo, rivela nell'organismo suo chiari i capisaldi della pristina architettura lombarda, e più nella porta con arco a pieno centro e nelle finestre anguste ed a strombatura.

E poichè, nei due marmi d'Incino abbiamo un'attestazione che le rozze sculture della piletta dell'acqua santa e del Redentore fra le palme non sono anteriori al secondo decennio del XIII secolo, ci parve opportuno di farne qui un importante documento, coll'altare di San Giovenale, dell'essere la scultura ad intaglio secco e coll'intreccio così detto bizantino non già coeva o di poco posteriore ai monumenti di Ravenna, e, in ogni caso, anteriore al Mille, ma sibbene una caratteristica propria degli originarii edifici chiesastici di stile lombardo del XII secolo.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

DEL RITRATTO DI FRANCESCO PETRARCA
NEL CODICE VATICANO 3198

Lettera al chiarissimo signor Pietro de Nolhac

conservatore del museo di Versailles.

Ch. Signor De Nolhac,



UANDO discorrendo insieme in questa Biblioteca intorno ai vostri egregi lavori petrarcheschi, si venne a parlare dei ritratti del poeta, non mancai di accennare a quello che adorna uno dei nostri codici, e che, visto da voi, fu giudicato molto interessante. Quando poi ve ne diressi alcune note fattevi sopra, voi mi avete onorato di lusinghiere espressioni [1] affin di farmi risolvere a pubblicarlo con alcune parole. Eccolo adunque riprodotto dalla fotografia in dimensioni eguali al vero, in modo che facilmente dai periti può giudicarsi, e servire anche per termine di comparazione.

Il sudetto codice vaticano porta il n. 3198, e fu tra quelli scelti, di che il celebre letterato Fulvio Orsino formò la sua raccolta, la quale fu pur da voi tanto eruditamente illustrata. [2] Non ci diffondiamo nelle notizie del volume, perchè speriamo venga eziandio descritto da un altro passionato cultore degli studi petrarcheschi. [3] Il volume porta

[1] Ecco come scrive da Versailles il 17 giugno 1895 egli, direttore di quel Museo nazionale: « Très Révérend Père Abbé, Je me sens profondément honoré que vous pensiez à unir mon nom à la publication que vous allez donner du précieux portrait de Pétrarque, dont vous êtes le premier à avoir reconnu tout l'intérêt iconographique. Ce portrait sera fort utile à posseder, car je crois comme vous qu'il est la copie d'une œuvre d'arte, plus ancienne et perdue ». Dopo altre erudite cose e consigli conclude: « Votre publication conservera donc, même si le portrait est bien celui de Tommasini, un caractère de nouveauté, et sera une révélation de physionomie pour les amis du grand poète. Il me reste, très révérend Père Abbé, à vous remercier encore du bienveillant souvenir que vous voulez bien garder de moi et à vous assurer très profondement de mon très entier et très dévoué respect. — P. de Nolhac ».

[2] Riguardo a questo codice nel libro: *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887, pag. 372, egli disse: « La copie dans le 3198 [M. M. 19] se rattache presque incontestablement à la famille des Albizzi, dont le blason se reconnait au frontispice de l'élégant volume. Rien n'indique, il est vrai, qu'on puisse le rapporter à la bibliothèque de Rinaldo degli Albizzi; l'exécution du recueil parait même postérieure à la mort de l'illustre Florentin. Un magnifique portrait de Pétrarque sur fond bleu, d'une exécution très fine occupe la seconde page; si mes souvenirs sont exacts, l'artiste s'est inspiré du célèbre profil de la Laurentienne; en tout cas son œuvre est parfaitement digne d'en être rapprochée ». Quindi nelle note la descrizione del codice è così: « 243 fol. parch. (Clem. XII), xv siècle F. 1 table des canzones, sonnets, triomphes de Pétrarque, et de pièces de Dante suivi de la mention d'un propriétaire de l'an 1516, que je ne trouve pas dans mes notes; f. 10 frontispice et blason (Cfr. *Bibl. Nat. de Paris*, f. 15); f. 187 *Vie de Pétrarque,* par Léonardo Bruni; f. 193 *Canzones et sonnets de Dante;* f. 233 *Vie de Dante,* par Bruni ».

[3] È questi il ch. prof. Giovanni Mestica, che prepara un'accurata edizione delle cose petrarchesche rivedute



FRANCESCO PETRARCA

(Cod. Vaticano n. 3198)·

in fronte scritte di mano di Fulvio queste parole: « *Petrarca le poesie con alcune canzoni e sonetti di Dante, con le lor vite scritte da Leonardo Aretino. FVL. VRS.* ». È di bella scrittura umanistica con alcuni ornati, specialmente nel principio dell'uno e dell'altro degli scritti dei due poeti. Precedono le pagine dell'indice vergato in rosso dalla stessa mano, sopra un quinternetto a sè; di questo credo faccia parte la pergamena che or sembra isolata [1] ove è soltanto il ritratto. Gli ornati, specialmente nel principio degli scritti del Petrarca, son più copiosi, e sopra e sotto e dal sinistro lato del testo; e son formati con intrecci e meandri [2] quali erano in uso nello scorcio del secolo XV, tra cui si vedono dipinti alcuni uccelli e genietti alati dello stile di quel tempo, e però molto membruti e colle faccie non poco goffe, ma che pure han delle movenze. Questi pochi pennelleggiamenti, per mezzo di cui l'Alighieri (*Purg.* XI, 81) diceva che *ridon le carte,* e si fan più attraenti i libri, qui al certo non son tali che possano lodarsi come di lavori di Oderisio da Gubbio

...l'onor di quell'arte
che alluminare è chiamata a Parisi.

Pur tuttavia l'ornato può aver importanza, e ciò specialmente per l'insegna che occupa il mezzo della parte inferiore al principio del Canzoniere. E di vero interessante sembra lo scudo araldico semplice, senza coronamento, qui posto nel mezzo di quell'ornato, ove sopra fondo nero sono rilevati due cerchi di oro. Questo stemma appartiene alla famiglia Albizzi di Firenze [3] e mostra che da alcuno di quegli insigni patrizi fu posseduto il volume. La nobile rilegatura attuale tutta in pelle rossa con molti fregi d'oro fa fede in qual conto si tenne il volume dopo venuto alla Vaticana; giacchè porta sul dorso ripetute volte lo stemma del papa Corsini, Clemente XII, e nel basso quello del bibliotecario cardinal Quirini; quindi la è della prima metà del secolo XVIII.

Svolgendo i fogli troviamo al 148°, dopo la canzone *Vergine pura,* una lettera scritta da altra mano, che gioverà riferire per intero [4] testualmente. — *Gentile spirto il quale* (qui è una piccola rasura) *cupido con jocondita leggendo il fine hai cercho di questa opera leg-*

pazientemente sopra gli antichi testi. Vedi anche i pregiati studî del Novati.

[1] Il primo quinterno del nostro codice 3198, che contiene l'indice sopradetto, ora è disposto in modo che il foglio che dovea formare le prime due pagine (1, 2) e quindi le ultime due (pag. 19, 20), si trova staccato e ripiegato sopra sè stesso: così le due prime pag. 1, 2 divennero le pag. 3, 4, e le ultime due pag. 19, 20 divennero pag. 2 e 1. Nello stato primitivo de' fogli il ritratto occupava la pag. 2, mentre ora occupa la pag. 4; e dopo l'indice eranvi due pagine in bianco, le quali ora son divenute prime e di risguardo al volume.

[2] Simili a questi meandri ornamentali se ne veggono molti ne' codici alluminati sul cadere del secolo XV. Tra questi conformati a nodi ed intrecci ne vediamo anche in principio ai canti del celebre codice dantesco della Divina Commedia fatto per la biblioteca Urbinate di Federico da Montefeltro. Veggasi la nostra pubblicazione *Il Paradiso dantesco con miniature...* 1894, della quale fu perduta la massima parte nell'incendio della fototipia Danesi (5 ottobre 1894); e che però si è resa oltremodo rara. Al principio del sec. XVI il codice era incompleto, come può vedersi ivi, e in quell'indice antico di questa biblioteca pubblicato ora dal ch. prof. C. Stornajolo avanti il catalogo dei codd. greci Urbinati-Vaticani 1895, pag. CXVI, n. 20.

[3] Veggasi tra gli altri il *Dictionnaire de la noblesse.* Nel *Dizionario storico blasonico* del Crollalanza, Pisa 1886, v. I, pag. 24, si dice degli Albizzi: « Arma di nero a due cerchi concentrici d'oro col capo d'argento, caricato della croce di nero dell'ordine teutonico ». Nel nostro codice manca la parte del capo colla croce teutonica. Avvertiva in ciò saggiamente l'erudito amico comm. Capogrossi-Guarna, presidente dell'Istituto araldico in Roma, che la mancanza deriva da ciò, che all'epoca del disegno dello stemma nel nostro codice non aveva quella famiglia ancor avuta questa onorificenza per aggiungerla al proprio blasone.

[4] Nella seconda parte soltanto fu riferito dall'Appel questo ricordo epistolare; e non da questo nostro codice, ma sibbene da altro non dissimile, ossia dal Vaticano notato 4786. Il documento in quest'altro codice è scritto pure per intiero e con caratteri più antichi ed insieme con più latinesca grafia. Forse taluno potrebbe pensare che il nostro fosse esemplato su quest'altro; però alcune varianti non indifferenti esaminate dal ch. cav. Salvo a ciò si opporrebbero. Attendiamo gli studî del rilodato prof. Mestica, che fu interrogato sul documento che ci ricorda il Coluccio Salutati, e fece rispondere che quel testo era ignoto a lui ed anche al ch. Novati.

giadra ben che al presente forse altra cura te stringe di partire, questi brevi et pochi versi affettuosamente ti preghano, che arrestati al quanto ad (sopra rasura) *l'intelletto gli guardi et quanto in essi si contenga con diligentia consideri, poi che otioso un' altra volta non minor desiderio alleger questa opera te inviti. Queste rime ad litteram furno sumpte dal originale del Petrarcha, et con quello fidelmente scontrate del quale a tua informatione, si come di felice et riccho tesoro, rimase herede il magnanimo et gradito signore di Padova il quale di poi per sua humanita come gratioso signore si degno mandarlo per dono singolare et grande, al facundissimo Poeta Mr Coluccio Salutati* [1] *Cancellieri in quei tempi della Magnifica Comunità di Firenze. Questo partendoti Amico karo assa molesto c'era, che tu non dovessi o nol volessi sapere — va sano.*

Un'altra notizia e di altra scritta ben difficile a decifrare si legge al fol. 9° dopo l'indice, della quale trarremo quanto ci fu possibile raccoglierne facendo studio comparativo tra le forme della scrittura in varie parole. Quinci almeno si avrà una memoria del libro con una data certa appostavi fin dal principio del secolo XVI.

questo libro o fatto scrire (?) *Io p^ro ab..tte da mo... de ghu... por portarlo a lo mo... questo anno 1516 —*

Damtte et petrarcha molty anni si afatichorono In compore questi sonetti e Io molty anni ho studiatti per amore al.....tro A. b. b. e. b. p. p. d. A. S..... e soma pazia ad amar donna di qualunque sortta sia.

Proposte queste memorie alle ricerche degli amatori veniamo al nostro ritratto, che fu eseguito per adornare il nobile volume. Come questo vediamo andar fregiati di imagini anche altri ben adorni codici del nostro e di altri famosi scrittori, che qui sarebbe facile, ma non necessario di registrare.

Accennammo già che quel foglio che ora, ed anzi fin dal tempo di Fulvio, forma il risguardo bianco del libro, dovea essere in origine ripiegato dopo l'indice, e così dovea darci l'ultimo foglietto del quinterno in pagine 20: quinternetto aggiunto innanzi al testo petrarchesco. Stimando quindi che il codice, come apparisce dal carattere e dalle memorie, sia trascritto nel secolo XV, e forse dall'originale, come dice la lettera, [2] e ciò seguisse a Padova, si potrebbe credere che poi venisse a Firenze e ricevesse lo stemma degli Albizzi.

Ma bene osservando facilmente sorge il dubbio che nella copia fatta a Padova lo stemma non fosse originalmente quello che ora si vede. I forti colori e le dorature entro l'ornamento blasonico non sembrano consoni a quelli degli altri ornati. Di più guardando a traverso la luce, pare vi fosse nel mezzo del campo una fascia traversa che formava parte di un diverso blasone originale. Su questo campo di poi, a forti e grosse tinte si sarebbe sovrapposto quello degli Albizzi. Sappiamo come allora, quando (anno 1388) i Carrara furon spotestati della signoria di Padova, fu tolto anche il loro stemma dai manoscritti portati a Pavia. [3]

Ma, ciò che a voi sembra certo e così pare anche a me, questo ritratto per la sua precisione e sicurezza addimostra essere stato eseguito fedelmente sopra un originale preso dal

[1] Il celebre letterato Coluccio Salutati ebbe tal carica dall'anno 1375 e morì nel 1406.

[2] Criticamente esaminando il documento del nostro codice si deve anche sottilmente osservare che le sue parole ci dicono, riguardo al testo rappresentato dal libro: *queste rime furno sumpte daloriginale del Petrarcha, et con quello fidelmente scontrate.* Però queste stesse parole non sono ineluttabile argomento che il testo del cod. 3198 provenga immediatamente e senza varietà dallo scritto originale del poeta. E siccome quel documento si vede esser stato tolto di peso e trascritto qui da un altro più antico esemplare, non può ritenersi che come una buona copia presa altronde. Forse si vorrà credere che questo più antico esemplare ci sia rappresentato dal cod. 4786, ma si può dubitare se eziandio questo codice sia esemplato da un altro. Che anzi riguardo al testo petrarchesco de' due manoscritti il detto Salvo, facendo qualche comparazione, diceva non credere che l'uno derivasse dall'altro a motivo delle varianti che vi si riscontrano. Noi lasciamo integra la questione agli eruditi, che si occupano della critica testuale pel nostro lirico.

[3] Così pure con altri notò Otto Eduard Schmidt, *Die Visconti und ihre Bibl. zu Pavia* nella Zeitschrift für Gesch. and Polit., 1886, pag. 456.

vero, non potendosi per lo stile attribuire al tempo del Petrarca. E ciò sempre meglio persuadono le vostre diverse osservazioni e ricerche fatte sull'iconografia [1] petrarchesca e la stessa riproduzione dell'antico dipinto padovano che avete voi messa in testa al vostro libro. Chiunque voglia meglio convincersi, deve leggere quelle vostre belle pagine, ove potrà eziandio dilettarsi nelle ingegnose osservazioni e supposizioni.

Riguardo al disegno e alle forme della fisonomia reale e non convenzionale del poeta, ognuno, meglio che nelle parole descrittive, può leggere nella fotografia. In quanto poi al colorito, la imagine non è dissimile da altre. Il fondo è di un azzurro molto denso, il colore naturale della pergamena offre il bianco al vestiaro, mentre il chiaroscuro delle pieghe è fatto in rosso talvolta divenuto color perso. E pur di un perso più deciso si è la soppannatura del cappuccio che gira intorno alla faccia e ne fa rilevare meglio la carnagione. Questa è trattata sulla pergamena con poco e sfumato color rossastro e con tratti più o meno scuri per rilevar gli occhi, le narici e la bocca e le membrature diverse, mentre il labro è appena sfiorato da un po' di rosso.

Riproducendo pertanto il bel ritratto dal codice Vaticano, mi piace far notare una particolarità, che mi sembra importante e da altri non avvertita. Questa conferma sempre più la diretta provenienza del nostro esemplare da un ritratto eseguito in persona vivente. E se l'osservazione può parere sottile, tuttavia merita di esser ricordata per la sua originalità. E di vero, riguardando anche la sola fototipia si vede chiaramente riprodotta sulla gota destra del poeta una piccola escrescenza o porro, a poca distanza dall'estremità della narice, sotto allo zigoma faciale. Ciò sicuramente non si sarebbe fatto per arbitrio da un pittore, il quale non avesse avuta dinanzi agli occhi la persona medesima.

Invitiamo pertanto gli eruditi, artisti ed amatori, a far ricerche e confronti opportuni affin di poter sempre meglio assicurare quali siano le più fedeli sembianze del grande lirico. [2] Niuno meglio di voi, illustre amico, potrà su ciò dire una parola autorevole. Per mia parte son ben lieto di poter così dare un piccolo contributo alla storia, all'arte ed alla letteratura con queste poche osservazioni, le quali speriamo riescan gradite ai cultori di siffatti studi, come lo furono alcune altre per lo stesso poeta. [3]

Intanto prego voi a benevolmente aggradirle, come pegno dell'alta stima che ha per voi ed i vostri studi petrarcheschi

Dalla Biblioteca Vaticana, 25 giugno 1895.

il devotissimo
GIUSEPPE COZZA-LUZI.

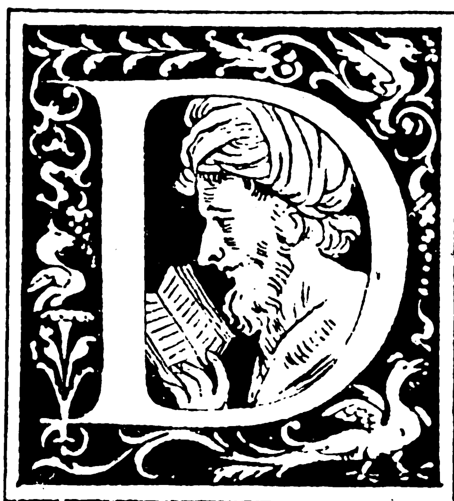
[1] L'altra egregia sua opera porta il titolo: *Pétrarque et l'humanisme d'après un essai de restitution de sa bibliothèque*, Paris, 1892. Ivi specialmente è interessante al nostro proposito (pag. 375) l'*Excursus* I. *L'iconographie de Pétrarque.*

[2] Si vegga eziandio il TOMASSINO nel suo *Petrarcha redivivus*, 11 adn., pag. 2. Vi si parla del ritratto che nel 1630 Cassiano dal Pozzo comunicò al Tomassino. Veggansi pure nel Catalogo della Petrarchesca Rossettiana di Trieste 1874, altre utili indicazioni per chi voglia far altri studî sull'argomento.

[3] Nel 1892 pubblicammo una special memoria *Sul codice Breviario di Francesco Petrarca* con tavola: quando questo interessante volume venne alla Biblioteca Vaticana con altri codici Borghesiani.

UN'OPERA IGNORATA DI VINCENZO ONOFRI

(Anno 1506)



AGLI storici dell'arte Vincenzo Onofri è ricordato come uno dei più abili modellatori bolognesi di terre cotte della fine del Quattrocento. Le sue opere finora note sono: la tomba di Cesare Nacci vescovo di Amelia e vice legato, in San Petronio (1470-80); un *Santo Sepolcro,* egualmente in San Petronio, sotto l'organo di destra; un'ancòna colla Madonna e i santi Lorenzo ed Eustachio, nella chiesa dei Servi, a figure colorate entro una prospettiva (1503); un busto di Beroaldo, in San Martino (1504). E null'altro.

Quando nella primavera decorsa, entrando in una antica chiesa, la Madonna del Poggio, presso Persiceto (provincia di Bologna), notai un monumento sepolcrale in terra cotta, che campeggia a sinistra sulla parete, e nel quale era ben facile riconoscere una composizione e lo stile dell'Onofri.

Antonio de Busi, lettore di Decretali, era morto in Bologna li 7 aprile 1503, e la famiglia, che era delle più ragguardevoli di Persiceto, fecegli quella tomba l'anno 1506 (come è detto nella iscrizione) in Santa Maria del Poggio, di cui il defunto era stato o patrono o commendatario, e che nel 1494 aveva rinunciato a papa Alessandro VI. Santa Maria non era allora una squallida chiesuola abbandonata, ma un santuario frequentato. La semplice ed elegante costruzione del secolo XIV, a travatura ed abside poligona, di maniera gotica, aveva per altro subìto, in quei primi anni del secolo XVI, per opera dei Frati Gerolamini subentrativi, un infelice ristauro. La si era vôltata, e nell'abside, smantellate le nerbature, un mediocre e strambo artista, o allora o poco dopo, dipinse diversi santi tutt'attorno, che ricordano molto da lontano la scuola ferrarese, soffocati da un intrico di ornamenti, di foglie, di putti, di banderuole, di sigle, il tutto a colori schietti su fondo azzurro. Si direbbero l'opera di un rozzo miniatore che pretendesse all'immaginazione di Luca Signorelli, o avesse sentito raccontare, non viste, le novità della Rinascenza.

La solitudine fattasi ben presto nella chiesuola del Poggio ha certamente contribuito all'integra conservazione della bell'opera di mastro Onofri; e dimenticata affatto dagli scrittori bolognesi di cose d'arte, essa ci ritorna oggi, per così dire, come una grata novità. La tinta grigia che la ricopre, e per cui da taluno fu ritenuta di marmo, è senza dubbio recente. Troppo ovvio è supporre che un finimento misto d'oro e colori rialzasse in origine questa, come tutte le altre nostre antiche opere in terra cotta. Il costume di policromare la scultura, molto comune durante la primitiva Rinascenza, e di cui le testimonianze sembrano moltiplicarsi ad ogni piè sospinto davanti ad un'osservazione più avveduta, era tanto



TOMBA DI ANTONIO BUSI, IN SANTA MARIA DEL POGGIO, DI VINCENZO ONOFRI



TOMBA NACCI, IN SAN PETRONIO DI BOLOGNA, DI VINCENZO ONOFRI

più utile per le opere tratte in una materia così volgare come la creta. Il colore e l'oro erano i soli aiuti invocabili alla forma.

L'Onofri in questo monumento ha ripetuto quasi il sarcofago del vice legato Nacci, da lui eseguito venti anni prima. Gli stessi piedi grifonati, la stessa conchiglia alata, gli stessi sopporti intermedi, nella parte inferiore; e nella sponda i medesimi medaglioni con figure, allacciati insieme nella stessa guisa. Nei medaglioni della tomba Busi, cominciando a destra, le mezze figure rappresentano Enoc, Elia, Mosè e Geremia. Mosè ha le *tavole* per essere distinto; gli altri portano scritto il nome nei filatterii che reggono in mano secondo l'antica consuetudine. Sono figurine di una modellatura arguta, fine, pittorica.

Il Busi, in abito da dottore canonista, giace sul sarcofago in dignitoso adagiamento di corpo morto. La testa, con sapiente semplicità modellata, rimane in un atto troppo dissimile dal ricadere o dall'irrigidire di cosa morta. Castigata naturalezza nelle movenze dei drappi funebri. Un'elegante trabeazione, nel cui fregio è incisa la epigrafe, ricorre sotto il sarcofago e ricorda le belle architetture disegnate dai pittori dell'epoca. E sotto alla trabeazione un gruppo di due chimere o genii bicaudati, che reggono lo stemma dei Busi, termina *a goccia* il monumento. Di questo tipo di mostri l'Onofri si era compiaciuto ancora nel fregio della tomba Nacci in San Petronio.

L'originale fantasia e la nitida modellatura dell'Onofri offrono di sè un altro specioso documento in questo *a goccia,* dove però l'eleganza e il gusto sembrano un po' contrariati dal naturalismo soverchio da lui cercato nelle spire e nella epidermide dei rettili.

L'Onofri non ha lasciato la sua firma in quest'opera. E fra le altre, solo nell'ancòna ai Servi egli incise: *1503 Vincentius Onofrius bon. f.* Non mi è noto dove l'Orlandi e il Lanzi abbiano lette le altre varianti del suo nome che essi danno: *Vincentius Nufrius bon. f. — Vincentius de Honufriis — Vincenzo da Bologna.* Nessuna scultura di lui è segnalata fuori di Bologna.

D'ora innanzi la piccola chiesa di Santa Maria del Poggio presso Persiceto (linea Bologna-Finale, 5 minuti dalla fermata: Poggio), ben affidata all'intelligenza dei gentili proprietari marchesa Maria Sassoli-Boschi e marchese Tommaso Boschi, potrà entrare utilmente nell'itinerario dei ricercatori diligenti di cose della Rinascenza.

A. RUBBIANI.

L'ESPOSIZIONE DELL'ARTE VENETA A LONDRA

VIII.



i sia concesso, prima di passare ai pittori del Rinascimento maturo, di fare alcune osservazioni ai paragrafi precedenti di questo articolo, dove, con nostro rammarico, si sono infiltrati alcuni gravi errori.

In primo luogo è da osservare, riguardo al piccolo quadro attribuito a Jacopo Bellini (n. 3), che non è punto opera di scuola veneta, ma piuttosto veronese, secondo giudici competenti, vale a dire uscito dalla scuola di Domenico Morone. Quanto al soggetto, è interessante dal lato storico. Vi è rappresentato un frate domenicano, predicante in piazza ad un numeroso assembramento di popolo. Vi si scorgono parecchi uomini con capelli lunghi e turbante in testa a guisa di rabbini. Secondo la tradizione, il santo domenicano Vincenzo Ferrer ebbe a predicare frequentemente in diversi paesi e a fare mòlte conversioni, specialmente fra gli Ebrei. Pare dunque giustificata la congettura del catalogo che il soggetto avesse a rappresentare la predica di detto frate. La facciata della chiesa è stata da alcuni identificata quale quella di Sant'Eufemia a Verona. Sul balcone a sinistra, posto di sopra a certe arcate della piazza, si vede il papa in mezzo al suo seguito. Ora si potrebbe conchiudere che fosse rappresentato nel quadro un qualche fatto storico riferentesi ad un soggiorno di un papa in Verona.

Sappiamo del Biancolini [1] che nel 1414 passò per Verona papa Giovanni XXIII, il quale si recava al Concilio di Costanza, e in quest'occasione fu accompagnato da molti cardinali. San Vincenzo morì in Francia nel 1419; rimane a sapere se viaggiando e predicando, come soleva fare, fosse venuto a fermarsi in Verona appunto nel momento quando vi si trovava anche il Santo Padre. Secondo un libro domenicano: *L'année dominicaine,* il Santo fece un rapido viaggio in Italia verso il 1415.

A proposito dei Bellini, vogliamo qui osservare che l'austera figura di San Domenico, di Gentile Bellini, nominata nel capo I di questo scritto, e che si deplorava quasi sepolta fra una farragine di cose eterogenee nel Museo di South-Kensington, in seguito ad accordi intervenuti fra quel Museo e la National Gallery, essendosi riconosciuto il raro pregio del-

[1] *Supplementi alla cronica di Pier Zagata,* II, II, pag. 83, gentilmente comunicatici dall'egregio signor bibliotecario G. Biadego, di Verona. In questo proposito è pure da rammentarsi che il papa Benedetto XIII stabilì a Tortosa in Ispagna delle Conferenze fra i dottori cattolici e gli ebrei, e che in quell'occasione san Vincenzo vi predicò convertendo parecchie migliaia di persone. Potrebbe darsi che il quadro si riferisse a quel fatto, l'artista avendo introdotto nel fondo una chiesa di Verona per proclamare la sua origine veronese.

l'opera d'arte, venne trasportata in sede più confacente e figura ora nella suaccennata grande Pinacoteca.

Errore di stampa poi fu l'asserzione che il ritratto di un oratore (n. 191) fosse da classificare fra i fiorentini quell'osservazione si riferiva bensì al ritratto che gli stava accanto (n. 194), e che portava il nome evidentemente falso di Palma Vecchio, [1] ma di certo non al n. 190. Non sappiamo spiegarci come un errore così manifesto siasi introdotto.

Un interessante tavola del Beccafumi a Burlington House fu pure erroneamente chiamata il Ratto d'Europa, mentre rappresenta la fuga di Clelia e delle sue compagne.

Nell'annoverare le opere di altre scuole, oltre a quelle propriamente dette di Venezia, abbiamo tralasciato di nominare il gran Bartolomeo Montagna di Vicenza. Era rappresentato nella Galleria da parecchie preziose tavole. Prima nell'ordine cronologico la Madonnina di Sir W. Farrer (fig. 13ª), proveniente dalla Galleria Bonomi Cereda di Milano, con un paesaggio di squisita finezza; e poco stante la Madonna della signorina Hertz, con un ritratto di devoto (fig. 14ª), opera dimostratasi di grande finezza, dopo essere stata ottimamente ristaurata dal prof. Cavenaghi, che vi scoprì il paesaggio, anteriormente tutto coperto da uno strato nero opaco, e finalmente due tondi per cassoni, che ricordano, in maniera spiccata, certe tavole del Montagna nel Museo Poldi. [2]

Altre opere attribuite a lui nella New Gallery, come per esempio due Madonne (n. 17 e 69), non ne sono degne nè pel disegno, nè per l'esecuzione delle figure, benchè il n. 17 mostri un delizioso paesaggio, di fino sentimento.

Da ultimo non vorremmo defraudare gli amatori della grata impressione avuta dall'imagine sensibile di un giovanotto, dipinto da Alvise Vivarini, rimediando, benchè in ritardo, all'involontaria ommissione (fig. 15ª).

Passiamo ora ai pittori del periodo successivo.

IX.

Tiziano stesso vedevasi rappresentato con due opere che hanno l'apparenza di essere tutt'e due autentiche, per quanto il sig. Berenson non ne accetti che una, cioè la bellissima Madonna (n. 244, del sig. Mond), già esposta l'anno scorso a Burlington House e appartenente agli ultimi anni di Tiziano (fig. 16ª). Non possiamo capire perchè quel critico respinga il così detto ritratto di Giorgio Cornaro (n. 130, proprietà lord Carlisle). Ha il carattere di un'opera del tutto autentica del maestro, scintillante di vita e di un'esecuzione magistrale. L'identità del ritratto non è di certo provata dall'iscrizione che si dice trovarsi sul rovescio della tela: « Giorgius Cornelius frater Catarinae Cipri et Hierusalem reginae ».

Giorgio Cornaro fu il provveditore scelto, come ognun sa, dalla Signoria per frenare il potere supremo di Bartolommeo Alviano; nella stampa del Fontana, che ci conserva la composizione perduta di Tiziano della Battaglia di Cadore, alcuni critici vogliono ravvisare nei tratti del generale le fattezze di Giorgio Cornaro, invece di quelle dell'Alviano, e trovano inoltre una somiglianza fra i tratti suoi e quelli del ritrattato di Castle Howard. Lo stile di quest'ultimo, come osservano Crowe e Cavalcaselle nella Vita di Tiziano, indica chiaramente l'epoca della pittura, cioè intorno al 1522, quando Tiziano aveva sempre stretto relazioni colla corte Estense. In quell'epoca però Giorgio Cornaro, che morì nel 1527 nell'età di 73 anni, doveva già avere un aspetto senile, mentre il personaggio qui rappresentato pare di fresca età, tale da non avere certamente oltrepassato i quarant'anni. Altri v' hanno voluto ravvi-

[1] Vedi su questo proposito più avanti.

[2] Vedi a proposito di questi le fotografie dei detti cassoni, pubblicate dalla ditta Marcozzi, e un articolo del dott. G. Frizzoni, intitolato: *Spiegazione di un soggetto allegorico nel Museo Poldi-Pezzoli in Milano*, riportato dal periodico *Arte e Storia*, nel numero del 15 settembre 1887.



Fig. 13ª. - MADONNA COL BAMBINO, DI BARTOLOMEO MONTAGNA

(Fotografia Dubray, Milano)

sare i tratti di Francesco Maria della Rovere, ma crediamo che abbia invece colto nel segno un distinto critico tedesco nell' identificare il ritrattato in un altro principe regnante del quale esistono molte effigie autentiche.

Il ritratto del Doge Grimani ha una genealogia che potrebbesi chiamare ineccepibile. Antonio Grimani fu eletto Doge nel 1521, e nel breve periodo del suo regno Tiziano fu parecchie volte chiamato a ritrarlo. Una volta, secondo gl' istoriografi della pittura italiana, i signori Crowe e Cavalcaselle, per la bottega, un'altra per il palazzo ducale, e due volte per la famiglia Grimani. Tre esemplari, secondo codesti scrittori, esistono tuttora, e il ritratto della New Gallery sarebbe quello che, fino all'anno 1873, stava sempre nel palazzo Grimani a Venezia; di là passò nella collezione del conte di Rosenberg, console generale per i Paesi Bassi a Venezia, ed è sempre in possesso della di lui vedova. Poco però nel concetto e nella esecuzione ci ricorda Tiziano, e pare assolutamente impossibile di riferirlo a qualunque epoca della sua carriera. La maniera di trattare gli accessorî ha una certa relazione invece col fare di Lorenzo Lotto, ed è senza dubbio interessante l'osservazione (Berenson, pag. 4), che potrebb'essere della stessa mano di quella di un ritratto firmato da Domenico Capriolo in un'altra collezione privata. Di questo trevisano abbiamo scarse notizie, ma è considerato come imitatore del Lotto. Non conoscendo il ritratto suindicato, non possiamo confermare che l'attribuzione surriferita sia ben fondata; il ritratto dev'essere di un'epoca ben diversa da quella dell'effigie di sè stesso, che si trova in un'altra collezione privata in campagna. Quest'ultima è segnata *Franc. De Dominicis*, iscrizione che circonda una specie di medaglia sulla quale è rappresentato un cane o, come potrebbe anche darsi, una capra, riportandosi forse al nome del pittore. Ripetizioni o copie di detto ritratto esistono nella Galleria di Monaco e in quella di Pietroburgo e di Pavia. Non ci pare però affatto stabilito che il pittore, il quale in un quadro a Treviso si firma: *Dnicus Chapriolo, 1518 p.*, sia il medesimo come quello che si segna *F. de Dominicis*, nè come quell'altro, che nel palazzo Giovanelli a Venezia si serve del monogramma *DC.* Quest'ultimo ci pare piuttosto un pittore che aveva relazioni col ferrarese Mazzolino.

Il Federici (*Memorie*, pag. 46) e il Ridolfi (I, pag. 309), parlano pure di Francesco de Dominici, ma questi dev'essere stato un altro pittore, posteriore, che operava fra il 1550 e il 1570. Nessuno dei due nomina il Capriolo. Il ritratto a Monaco, che non vuolsi ritenere tuttavia per altro che una copia di quello in Inghilterra, è segnato:

MDXIIII DOMINICVS F. A. XXV.

Il n. 257, detto « Francesco Maria della Rovere col suo figlio », non è certo un originale del Tiziano. La goffa composizione, la debolezza tanto nel disegno quanto nelle proporzioni, ci fanno sino dubitare che sia una copia da un quadro originale. Le fattezze hanno una certa somiglianza con quelle del Duca di Urbino, e gli accessorî, i bastoni del comando, ecc., sono evidentemente copiati dal conosciutissimo ritratto del Duca negli Uffizi. Il Berenson lo qualifica per una buona copia; altri lo ritengono per cosa da poco.

Mirabile nel modellato e nella semplicità del concetto è il bel ritratto muliebre n. 156, appartenente al Capt. Holford. Rappresenta una signora in mezza figura, vestita di abito scuro guarnito di pelliccia, con turbante sui capelli biondi; nel fondo una tenda rossa. Infondate avrebbero ad essere tanto la denominazione « una signora della famiglia Sforza », quanto l'attribuzione a Tiziano. Viene aggiudicato da diversi critici al Romanino e inoltre al Pordenone, e se possiamo permetterci un'opinione ci pare più prossima al vero questa ultima versione nell' indicare l'ambiente dove si potrebbe collocarlo. Non potrebbe darsi che fosse un ritratto della buona e fresca età di Bernardino Licinio, di un'epoca anteriore, ben s' intende, di quella della sedicente professoressa già nominata in queste pagine?

Parlando di Tiziano è opportuno di fare qui una piccola digressione per nominare il suo seguace Polidoro Lanzani, al quale viene assegnato ora un discreto numero di opere

di carattere ben diverso fra loro. Un esempio tipico della sua maniera è il n. 31, la Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Caterina, che ha affinità con un'opera indubitata di Polidoro nella Galleria di Dresda. Tipica poi è la piccola Madonna n. 227, di Lord Battersea, nella quale i tipi, il colorito ed il paesaggio sono testimoni incontestabili della maniera del pittore nominato. Difficile invece sarebbe ravvisare la stessa mano nei tre quadri seguenti,



Fig. 14ª. - MADONNA COL BAMBINO E UN DEVOTO, DI BARTOLOMEO MONTAGNA

attribuitigli dal signor Berenson (pag. 36 in nota): il sedicente Tiziano della Galleria di di Glasgow, nel quale fa contrasto spiccato la figura magistrale del San Girolamo inginocchiato, in uno squisito ed arioso paesaggio, dalla parte destra, e le altre assai mediocri figure della Santa Caterina e della Madonna, con fondo di alberi rozzi e pesanti nell'esecuzione. Maggiore affinità con Polidoro ha la Madonna con due devoti, in un paesaggio di tinte crude ed aspre. Di carattere affatto diverso è un quadro abbastanza attraente, benchè improntato di debolezze assai spiccate. Vi è raffigurato la Madonna colla Santa Caterina e

San Michele, con fondo di paesaggio. Non possiamo qui se non sottoscrivere l'opinione del catalogo nel pronunziarlo di mano di uno sconosciuto.

Il n. 82 è copia della conosciutissima composizione di Bridgewater House rappresentante le tre età dell'uomo, del quale la Galleria Doria a Roma possiede pure una copia antica; secondo i signori Crowe e Cavalcaselle la copia nella New Gallery sarebbe nel migliore caso da aggiudicare a Polidoro Lanzani o a Ludovico Fiumicelli, benchè il suo possessore, Sir W. Farrer, la dia a Tiziano stesso. Il Berenson la qualifica per opera di Polidoro, ma a noi sembra troppo mancante di carattere per ammetterlo.

Della meschina copia di un quadro della Galleria del Louvre, n. 158, non vale la pena di discorrere; non può essere di Polidoro.

Le altre opere attribuite a Tiziano sono, per la maggior parte, copie da originali di diverse Gallerie; vi è però un ritratto abbastanza interessante, davanti al quale dobbiamo fermarci un istante. Viene descritto con poca intelligenza quale ritratto di Poliziano di mano di Tiziano, denominazione che anche la minima conoscenza delle date rende assurda.

Tiziano nacque nel 1477; aveva dunque 17 anni quando il Poliziano morì nel 1494; non mette conto di esaminare se fosse possibile che il pittore veneto, giovane in quel tempo e poco conosciuto, avesse potuto conoscere il poeta toscano, perchè l'aspetto della pittura rivela una maniera del tutto cinquecentista; inoltre il ritrattato non ha di certo più di vent'anni, mentre nel 1494 Poliziano morì quarantenne. È escluso dunque tanto il nome di Tiziano, quanto quello di Poliziano. Il disegno ci ricorda piuttosto alcune figure della Famiglia di B. Licinio, nella Galleria Borghese; secondo il signor Berenson, abbiamo qui un ritratto di mano di Francesco Beccaruzzi da Conegliano, lo scolare di Licinio, pittore del quale esistono due opere firmate, cioè una gran pala d'altare nell'Accademia di Venezia ed un ritratto muliebre a Bergamo. Non avendo cognizione di cotesto pittore ci è giuocoforza contentarci ad osservare che critici competenti hanno ravvisato la sua mano in diverse tele della New Gallery; così, per esempio, in una grande Santa Conversazione con devoti in un paesaggio, attribuita a Bonifazio. In questa opera è palese lo scolare di Licinio, e caratteristici pel Beccaruzzi, ci pare, secondo la poca conoscenza che finora abbiamo di lui, i tipi un po' tondeggianti e pesanti, il fondo d'architettura a sinistra con piante rampicanti che codesto pittore si divertiva spesso a rappresentare, massime nel fondo dei suoi ritratti; il paesaggio a destra ha pure tratti distintivi ed un aspetto diverso affatto da quello dei paesaggi del Bonifazio ed anche del Licinio.

Altre opere attribuitegli da alcuni sono: il San Giorgio (n. 97), classificato quale Domenico Campagnola, e un interessante ritratto già esposto a Burlington House, che mostrava strette relazioni col ritratto del cosidetto Poliziano testè nominato. Difficile invece è di ravvisare la stessa mano nel debole ritratto del doge Gritti, attribuito con poco sapere a Tiziano stesso, mentre non è certo capace di darci un'idea adeguata dei tratti potenti e caratteristici del grande Provveditore, così ben conosciuto nelle sue medaglie e nel magnifico ritratto dipinto, vero originale di Tiziano, appartenente alla Galleria dei conti Czernin a Vienna. Comunque sia, va dato lode alla critica moderna di essersi applicata a studiare e mettere in luce pittori, quali il Beccaruzzi, che furono fin qui affatto sconosciuti e dimenticati, mentre le loro opere vengono attribuite a maestri di prim'ordine.

Il Federici (II, pag. 8) riferisce bensì una lunga lista di opere di lui a Treviso, Conegliano, ecc., ma non ci consta se sussistano tuttavia.

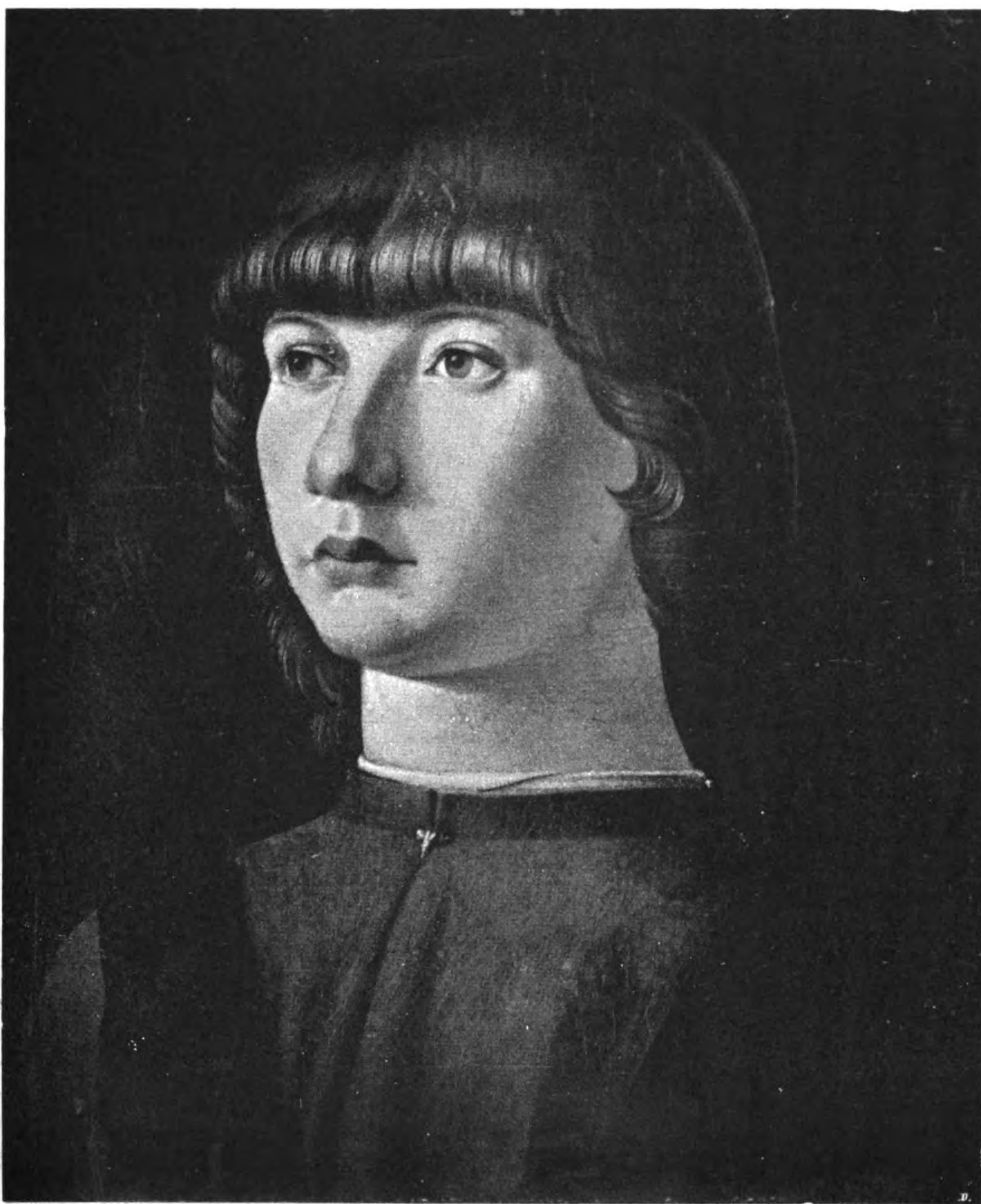


Fig. 15ª. - RITRATTO DI GIOVANOTTO, DI ALVISE VIVARINI

X.

Almeno otto pitture vengono attribuite a Bonifazio, ma quasi tutte hanno l'apparenza di opere di bottega. Una, come abbiamo già osservato, dev'essere secondo ogni probabilità riferita al Beccaruzzi; un'altra secondo alcuni sarebbe di B. Licinio (n. 224 del Capt. Holford); ma l'attribuzione non è convincente. Non molto meglio si sta col maestro di Bonifazio Veronese, Palma Vecchio. L'unica sua opera è la Flora, già descritta e graficamente illustrata nella nostra rassegna dell'anno scorso: pittura di buona tecnica, ma che ci lascia sempre freddi. Sorprendente è l'attribuzione allo stesso pittore di un ritratto maschile, n. 194; se è italiano, cosa che non ci pare affatto stabilita, non è certo veneziano, ma piuttosto fiorentino, avendo tutte le qualità di un'opera di un qualche seguace del Bronzino.

È a questo e non al n. 191 che noi abbiamo voluto riferirci in questa nostra disamina al capo V.

Molto bene invece era rappresentato lo scolare del Palma, il bergamasco Giovanni Cariani. Spicca il suo carattere palmesco nelle due Sacre Conversazioni (n. 221, di Mrs. Benson, e n. 128, della Galleria di Glasgow).

È noto essere accaduto più volte che certe opere abbozzate dal Palma e lasciate incompiute per causa della sua malattia fossero state condotte a termine dal Cariani. È quanto avvenne con queste due composizioni, le quali nell'accomodamento generale richiamano il Palma, mentre tanti tratti individuali rivelano la cooperazione del Cariani; a lui pure il signor Berenson assegna un'altra Santa Famiglia (n. 9, di proprietà M. Benson) data al Romanino. Secondo quello scrittore la Madonna ha lo stesso tipo come quella del cosidetto Giorgione del Louvre; il devoto somiglia al ritratto altre volte nella collezione Leyland ed ora presso M. Aynard, a Parigi, mentre nel paesaggio dev'essere rappresentato Bergamo, visto da Ponteranica. Non avendo conoscenza intima di Cariani non osiamo esprimere un'opinione.

Indubitato e molto caratteristico nella maniera del Bergamasco, come ritrattista, è il n. 144, appartenente al signor Salting. Altre volte nella collezione del conte Luigi Albani a Bergamo, è, secondo ogni probabilità, l'immagine di un membro della stessa famiglia; forse Francesco Albani (Morelli, pag. 35). Una replica esiste anche a Bergamo in casa Suardi.

A onor del vero, gli è alle ricerche del Morelli che noi andiamo debitori essenzialmente se ci è dato oggi di formarci una chiara idea della vita e dell'attività artistica del Cariani e di molte sue opere, le quali sotto il nome di Giorgione godevano di una reputazione immensa, ed ora vengono restituite a lui.

Era chiamato infatti il Morelli ad approfondirsi nello studio di questo valente colorista, non solo mercè la sua naturale intuizione artistica in genere, ma anche perchè una buona parte delle sue opere egli ebbe agio di studiarle nel suo paese natale, cioè nella provincia di Bergamo. Le pagine ch'egli gli ha dedicato principalmente nella parte della sua opera concernente la Pinacoteca di Monaco sono quindi sempre tali da essere con profitto lette e meditate pei concetti che contengono, tanto nella enumerazione delle sue opere quanto nella parte ch'egli fa al pittore rispetto a' suoi predecessori Giorgione e Palma, al suo condiscepolo sotto quest'ultimo, il veronese Bonifazio, e via dicendo.

***

Sebastiano del Piombo non fu così bene rappresentato quest'anno alla New Gallery come l'anno scorso nel suo magnifico ritratto di Carondelet, un capolavoro che volentieri avremmo visto di nuovo.

L'unico suo lavoro, messo in dubbio tuttavia da parecchi critici, è il ritratto muliebre in mezza figura cogli attributi della Maddalena, della Galleria di Sir Franc. Cook di Richmond. Ha strette relazioni colle figure di donne nell'altare di Sebastiano a San Giovanni Criso-



Fig. 16ª. - MADONNA CHE ALLATTA IL BAMBINO, DI TIZIANO VECELLIO

stomo a Venezia, ed egualmente colla cosiddetta Fornarina della Tribuna, benchè non si possa asserire che rappresenti la stessa persona quale quest'ultima. Secondo il catalogo questa effigie fu stampata da Enea Vico nei primi anni del Cinquecento, come ritratto di Vittoria Colonna, e nel 1650 da Hollar sotto la stessa denominazione. La pittura ebbe a patire molto dai restauri moderni ad olio, ma non possiamo far a meno di riconoscere la sua autenticità e di porla fra le opere dell'età fresca, ossia fra gli anni 1510-1512, mostrandosi tuttora scevra da ogni influenza di Michelangelo (fig. 17ª).

La Sacra Famiglia (n. 116) di lord Northampton è una copia alquanto diversa dall'originale della Galleria di Napoli; la maniera di dipingere rivela che il copista fu un pittore spagnuolo; a Toledo si dice esista un'altra copia dello stesso genere. Anche la Visitazione è copia fredda e poco aggradevole dell'originale del Louvre, e il n. 223 è troppo rimodernato perchè si possa ravvisare ancora la mano di Sebastiano.

***

Lorenzo Lotto, come già abbiamo avuto occasione di osservare, fu rappresentato nella New Gallery con una piccola tavola dei suoi primi anni, cioè come vogliono alcuni del 1498; quanto al suo tempo maturo, s'ebbe occasione di incontrarlo in due splendidi ritratti conosciutissimi. Uno proviene da Hampton Court e fu già attribuito al Correggio, ma dopo una pulitura fu scoperta la firma del pittore: «Laurentius Lotus 1527». È questo il ritratto di Andrea Odoni, già nominato nel 1532 dall'Anonimo morelliano,[1] e più tardi anche dal Vasari. Il ritrattato è persona poco simpatica, e l'incanto del ritratto, che non è da negare, è da cercare precipuamente nella sottigliezza del lumeggiare, nella meravigliosa armonia delle tinte fine e grigiastre, non che nella pittoresca disposizione delle singole parti. L'altro, un ritratto di donna, è conosciutissimo, essendo stato esposto durante l'estate nella Galleria Grafton. Secondo il signor Berenson (vedi *Lorenzo Lotto,* pag. 239) dev'essere riferito agli anni 1529-30, e aggiunge pure l'interessante osservazione che l'incarnato nel ritratto è di una qualità che richiama quasi Alvise Vivarini. Pare che dopo molti anni il Lotto, in questo particolare, avesse fatto ritorno momentaneamente alla maniera del suo primo maestro, maniera che fu anche la sua nei suoi primi anni.

XI.

A poca distanza dalla Lucrezia un altro ritratto muliebre portava pure il nome del Lotto, ma ogni tratto vi rivela una maniera ben diversa dalla sua e certamente non raggiunge di gran lunga il maestro veneziano. Il disegno, il concetto, e, specialmente, il fondo dove sono introdotti fiori e foglie, richiamano alla mente un ritratto in casa del marchese Fassati a Milano (fig. 18ª e 19ª).

Il vero autore fu scoperto da un conoscitore inglese, paragonandolo colla fotografia del suaccennato ritratto a Milano, e non v'è dubbio che ha ragione nell'attribuirlo al cremonese Giulio Campi. La maniera, ancora assai dura e timida, ci fa sospettare un periodo giovanile.

Di tempo più avanzato, quando Giulio stava sotto l'influenza del Romanino, si direbbe un quadro piuttosto brutto attribuito a Paris Bordone e chiamato con poca ragione Alfonso d'Este e Laura Dianti. In molti particolari ha relazioni colla cosiddetta «Allegoria» del Museo Poldi a Milano, da tempo nota quale pittura dell'artista cremonese. I signori Crowe e Cavalcaselle fanno menzione del ritratto della New Gallery (*Vita di Tiziano,* vol. II, pag. 462) nella categoria di opere incerte del Tiziano, e ricordano che fu venduto a Londra

[1] Edizione Zanichelli, pag. 159.



Fig. 17ª. – RITRATTO MULIEBRE, DI FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO

per 367 lire sterline, nel 1876, sotto il nome di Pietro della Vecchia. L'attribuzione a Paris Bordone è dunque recentissima.

Relazioni con tale quadro ha eziandio un altro soggetto nella prima sala, del quale esistono parecchie repliche. Viene attribuito al Romanino, ma non è degno del suo nome, benchè pare che debba essere collocato nella vicinanza de' suoi seguaci. La composizione ricorre in altre Gallerie come, per esempio, in quella di Dresda, dove è attribuito ad un qualche pittore di Brescia, e pure nella Collezione Scarpa a La Motta. In quest'ultimo



Fig. 18ª. - RITRATTO MULIEBRE, DI GIULIO CAMPI

esemplare si trova inscritto il nome « Mancini », e perciò viene attribuito, in Galleria, a Francesco Mancini, mentre i signori Crowe e Cavalcaselle l'ascrivono a Domenico Mancini.

***

Un interessante ritratto era quello nel balcone (n. 265), appartenente a M. Salting, coll'iscrizione « Franchinus . Gafuri . Regius . Music. ». Secondo le ricerche del possessore fu una persona assai stimata a suo tempo. Nacque a Lodi nel 1451 e fece i suoi studi a Mantova; come professore ottenne un grande successo, pubblicando molti scritti sulla teoria della musica, e tenne pure discorsi nelle città di Veróna, Genova, Napoli e Milano, dove fu protetto da Galeazzo Sforza. Morì a Padova nel 1523.

Chi sia stato l'autore di siffatto buon ritratto non siamo in grado di dirlo, benchè ci sembri appartenere all'ambiente bresciano.

***

Un altro maestro di Brescia, Alessandro Bonvicino detto il Moretto, era rappresentato nella New Gallery, benchè in maniera incompleta, con quattro tavole grandi (n.[1] 56-58 e n. 64). Per istudiare le sue forme, il suo colorito, la Galleria Nazionale (parlando s'intende dell'Inghilterra) rimane sempre il posto più importante; in una collezione privata vi si conserva pure una tavola interessantissima della sua epoca giovanile, rimarchevole inoltre per



Fig. 19ᵃ. - RITRATTO MULIEBRE, DI GIULIO CAMPI

(Fotografia Dubray)

la gamma straordinariamente forte del colorito, del tutto diversa da quella delle tinte argentine, che divennero più tardi così caratteristiche del Bresciano.

XII.

Per quanto concerne i rappresentanti della pittura veneta in un periodo più avanzato, possiamo farne il riassunto con poche parole.

Il Tintoretto non è rappresentato se non nella grande tavola proveniente da Hampton Court (n. 159), Ester in presenza del re Assuero.

Gl'innumerevoli ritratti che portano il suo nome non sono degni di lui; nel miglior caso alcuni potrebbero essere del suo figlio Domenico; non ci è mai riuscito di partecipare

dell'entusiasmo espresso per la tela rappresentante Adamo ed Eva. Per quanto poetica nel concetto, l'Eva è poco soddisfacente nell'esecuzione e l'Adamo, affatto sbagliato nel disegno, fa un effetto piuttosto brutto.

Anche Paolo Caliari mancava, benchè varie opere scevre del suo spirito e della trasparenza delle tinte, così caratteristica in lui, venissero annoverate quali lavori suoi. Fra essi, le Sante Famiglie (n.[i] 151 e 202), tutt'e due della stessa mano, sono, secondo un buon conoscitore, del suo imitatore Giambattista Ponchino detto Bozzato, l'avo del Padovanino. Fu discepolo di Tiziano ed amicissimo di Paolo Veronese, le sue opere essendo state confuse talora, come già osservò il Federici, con quelle di Tiziano, di Paolo e dei Bassani. La sua tavola nella chiesa di San Liberale a Castelfranco, già attribuita a Paolo, ha, come ci viene asserito, tutti i tratti individuali che ritroviamo nelle citate due tele. Il pittore morì nel 1570.

Una bella mezza figura rappresentante la Giustizia colle armi della famiglia Contarini, è opera caratteristica del suo contemporaneo Giovanni Battista Zelotti.

***

Un ritratto muliebre è giustamente attribuito a Jacopo Bassano; a canto si vedeva un buon esempio di un pittore italiano che di rado s'incontra fuori di Spagna. È questo Domenico Theotocopoli, detto il Greco, che si mostra qui sotto l'influenza del Tintoretto.

***

Attirava l'ammirazione degli amatori la grande pala d'altare di Giovanni Battista Tiepolo, piena dell'individualità di questo interessante pittore e concepita nello stesso spirito come il suo nobile quadro nella chiesa dei Gesuati alle Zattere a Venezia. Anche il suo figlio Domenico, suo scolare e collaboratore nei suoi faticosi lavori sulla vôlta del palazzo arcivescovile a Würzburg, è rappresentato qui con due opere. La Madonna sulla mezzaluna, sotto i suoi piedi il serpente col pomo in bocca, e il ritratto di papa Clemente XIII, Carlo Rezzonico. È curioso che tutt'e due vengono attribuiti a Giovanni Battista Tiepolo, mentre mostrano un colorito assolutamente inferiore e diverso dal suo. La gamma del colorito di quest'ultimo è di una finezza e di un'armonia incantevole e del tutto sua speciale; in queste altre pitture invece il colorito è di qualità fredda, richiamando quasi la tecnica di un pastellista.

***

È peccato che due buone vedute di Venezia (n.[i] 254 e 261) fossero collocate come sopra porte e potessero appena esser viste, mentre una serie di pitture di un qualche debole imitatore del Guardi godevano dei posti d'onore.

Un altro interessante esempio, una copia del quale vedevasi nel balcone (n. 282, attribuita al Guardi), è la Fiera nella piazza di San Marco (n. 206, proprietà M. Mond). Lo stesso possessore offrì pure l'interessante tela di un episodio storico, la venuta a Venezia nel secolo scorso di papa Pio VI. Vi è figurato il momento quando nella gran Sala della Scuola di San Giovanni e Paolo a Venezia riceve il Doge e la Signoria di Venezia.

***

Parecchie altre opere portavano il nome di Guardi, ma per la maggior parte sono di un debole imitatore.

Nel balcone incontrammo pure Pietro Longhi in diversi spiritosi soggetti di genere, e così pure in un buon ritratto della moglie dell'architetto Temanza (n. 262).

XIII. — Disegni.

Nel balcone della New Gallery venne riunita una serie di disegni, scelti dalle celebri collezioni di Windsor e di Chatsworth, offrendoci così un'occasione, che non si presenta spesso, di studiare alcuni maestri che raramente s'incontrano fuori d'Italia.

Una preziosissima rarità è il bel disegno a penna e sepia, lumeggiato in gesso, della



Fig. 20*. - UNA DECAPITAZIONE, DISEGNO DI GIORGIONE

R. Coll. di Windsor (n. 307); rappresenta un vescovo in trono con ai lati un altro vescovo ed un re; quest'ultimo sta in intima connessione colla figura di Costantino nella chiesa di San Giovanni in Bragora a Venezia, pittura commessa a Cima di Conegliano nel febbraio 1501 (vedi *Lorenzo Lotto* di B. Berenson, pag. 78), nella quale epoca sarebbe da collocare detto disegno, importante inoltre per essere quasi l'unico disegno di mano di Cima che esista. Accanto a questo sono esposti due saggi autentici di Bartolomeo Montagna: in primo luogo uno schizzo per la testa di una Madonna (n. 310), che ha affinità tanto colla Madonna della sua gran pala d'altare di Brera quanto colla Madonna con santi nell'Accademia di Venezia, benchè certe differenze c'impediscono di qualificarlo come schizzo, sia per l'uno, sia per l'altro quadro.

Tanto questo nobile disegno quanto quello vicino del *Salvator Mundi* colla sfera sono annoverati dal Lermolieff fra i rari disegni originali di quel «grande e severo maestro» (vol. II, pag. 153-154).

Fra gl'immediati seguaci dei Bellini non v'è niente d'importante, quando si faccia eccezione di una bella testa d'uomo in profilo, modellata con ottimo sapere e attribuita a Giovanni Bellini (n. 336, del signor Donaldson). Non possiamo qui ravvisare la mano di Ambrogio de Predis (vedi B. Berenson, pag. 25); pare, senza dubbio, veneziano, e ricorda il fare di un pittore del quale abbiamo opere segnate nella Galleria Nazionale.

L'Adorazione dei Magi (n. 327, sir Charles Robinson) si rivela al primo colpo d'occhio quale opera fiamminga e, inoltre, molto debole. Chi guarda i tipi, il panneggiamento, il paesaggio, il costume, non potrebbe dubitare della sua origine settentrionale; porta l'iscrizione «A. Thürer», circostanza che c'insegna come altre volte non avesse la pretesa d'essere considerato quale lavoro italiano.

Al Carpoccio vengono aggiudicati quattro disegni: il n. 341 è stato lodato come opera bella, ma il modo di lumeggiare, assolutamente convenzionale e monotono, e la debolezza delle linee rivelano un qualche imitatore di poco sapere; nè c'è da dire meglio rispetto ai tre altri, e benchè troviamo il nome di Andrea Mantegna parecchie volte nel catalogo, non vi si trova niente di degno del suo nome. I numeri 857 e 862 non sono che imitazioni dello splendido disegno della Giuditta colla testa di Oloferne, agli Uffizi, e ripetono pure, in dimensioni grandi la piccola tavola già nominata (n. 125), nella quale però non ci è possibile neppure ravvisare la mano del gran Padovano.

Come nelle sale dedicate alle pitture, così anche nel balcone incontriamo il nome di Giorgione ad ogni passo, ma l'unico disegno che potrebbe essere chiamato degno di lui è quello ben conosciuto della raccolta di Chatsworth, messo in luce per la prima volta dal Morelli nel suo 2° vol., a pag. 292 (fig. 20[a]).

Passiamo ora a considerare i nove esempi che portano il suo nome. La Morte di San Pietro Martire (n. 320, Chatsworth), uno spiritoso disegno a rubrica, mostra, come già osservò il Morelli, la maniera larga del Pordenone, così diversa di quella del Giorgione; è, fra i già esposti, l'unico disegno, possiamo aggiungere, che appartiene al Pordenone, il di cui nome ricorre quattro volte come autore di diversi disegni assai deboli. Del n. 861 (l'Adorazione dei Magi,) il Museo Britannico possiede l'originale, e nella collezione Malcolm, ora riunita ed esposta in una sala del detto Museo, incontriamo uno splendido e tipico esempio (n. 188) di questo maestro, il quale di rado s'incontra fuori d'Italia. Il suo scolare e genero, Pomponio Amalteo da San Vito, è rappresentato alla New Gallery con un buon disegno, la Fuga in Egitto, trattato con molto brio (n. 328, proprietà Sir Charles Robinson). Porta l'iscrizione «Del Amateo».

Il secondo disegno attribuito a Giorgione (n. 321) proviene pure dalla collezione di Chatsworth; è una interessante composizione della predica di un Santo. Vuol essere tenuto di un qualche seguace di Gentile Bellini, che fin qui rimase sconosciuto, non essendo neppure il senatore Morelli riuscito a scoprire il suo nome.

Possiamo qui notare, di passaggio, che due teste riunite in una cornice ed attribuite a Gentile Bellini non hanno niente a che fare con lui, ma sono piuttosto falsificazioni.

Sotto la denominazione di Giorgione segue poi un disegno (n. 312, collez. di Windsor) che fa pure un'impressione assai moderna. Vi è rappresentata la Madonna con San Giuseppe e un devoto pastore inginocchiati in adorazione davanti al Neonato. Questo gruppo non è nè più nè meno che copiato da un quadro ben conosciuto alla critica moderna come problema ancora insoluto. È proprietà del signor Beaumont e passa sempre per Giorgione. Per diverse ragioni non può essere di lui, ma nessuno ha fin qui potuto stabilire la sua precisa derivazione artistica.

Il Cupido (n. 334 della scelta collezione delle signore Cohen), dovrebbe piuttosto essere attribuito ad un qualche seguace di Tiziano, o piuttosto di Polidoro Lanzani; inammissibile



Fig. 21ª. - PAESAGGIO, DISEGNO DI DOMENICO CAMPAGNOLA

nvece è l'attribuzione a Giorgione di un altro Putto mal disegnato e debole in ogni particolare (n. 341).

Il n. 845, due donne e un uomo in mezza figura, desta in noi un certo interesse perchè, se non erriamo, si avvicina ad una composizione giorgionesca, ora collocata in un corridoio nell'Accademia di Venezia.

Fu di questo quadro che il senatore Morelli, negli ultimi giorni della sua vita, ragionava, pregando il suo amico Sir Henry Layard di esaminarlo, perchè nella composizione sospettava una copia da un originale perduto di Giorgione.

Neanche il disegno di Chatsworth può essere l'originale; esso fu attribuito a diversi pittori; il catalogo ci offre la scelta di tre nomi: Giorgione, Tiziano e Domenico Campagnola, ai quali possiamo pure aggiungere, con uguale ragione, quello di Sebastiano del Piombo. I tipi e la maniera di disegnare ricordano il suo quadro di San Giovanni Crisostomo a Venezia.

Un disegno autentico di Sebastiano lo vediamo sotto il nome di Tiziano; è lo schizzo a penna di un papa, rapidamente abbozzato, ma pieno di brio e di spirito. Potrebbe darsi che fosse il primo pensiero per il ritratto di Clemente VII, ora nel Museo Nazionale a Napoli, dipinto da Sebastiano verso il 1527 (vedi Lermolieff, vol. III, pag. 87, in nota). Un altro disegno di una testa muliebre in carbone (n. 346, proprietà Sir Charles Robinson) viene pure attribuito a Sebastiano dal catalogo. L'attribuzione è infondata, ma è difficilissimo trovare il vero autore. Critici competenti hanno pensato al Lotto, indicando la somiglianza che corre fra questo disegno e il sunnominato quadro della così detta Lucrezia; però l'attribuzione non è affatto convincente.

Il n. 850, aggiudicato alla scuola del Giorgione, porta l'impronta di un tempo di molto posteriore. Rappresenta un uomo in atto di tagliare la testa ad una figura inginocchiata; quest'ultima appena abbozzata. Nella figura potente del carnefice, come pure nella figura seduta in fondo, che porta un cappello con piume, tipi che vediamo ripetersi spesso nelle opere dell'autore, ci pare di riconoscere la mano di Pietro della Vecchia, lo scolare di Alessandro Varotari (1605-1678).

Il n. 851, soggetto allegorico, ci conduce a Domenico Campagnola, i di cui disegni vengono tante volte attribuiti a torto a Giorgione e a Tiziano. Fu il Morelli di nuovo che primo fece luce attraverso al buio che avvolgeva questo artista, restituendogli tante opere. Parecchi de' suoi disegni, proprietà del duca di Devonshire, che furono esposti alla New Gallery, vengono annoverati nel suo secondo volume (vedi a pag. 293), fra altri un certo soggetto allegorico e quello di un uomo giacente in terra con un altro in piedi che fa cenno in su (876), a destra un paesaggio con cielo nuvoloso, disegnato nella maniera caratteristica nella quale soleva disegnare il Campagnola.

Una tecnica compagna a questa si scorge poi in una serie intera di disegni nel balcone, altre volte attribuiti a Tiziano, ma ora, grazie alle indagini del Morelli, riconosciuti di mano di Domenico Campagnola. In tutti questi fogli troviamo i tratti distintivi da lui nominati, e ch'egli specifica negli indizi seguenti:

a) le piccole pieghe rientranti, come presso Giorgione e presso Tiziano, del tempo che questi segue il Giorgione stesso;

b) la massa dei capelli illuminata con acute chiazze di luce;

c) le linee diritte dei nasi nelle figure delle donne;

d) le mani di grandezza esuberante;

e) le nuvole densamente raggomitolate;

f) la piantagione piuttosto piccola in confronto di quella di Tiziano;

g) i tratti di penna densi in contrapposto di quelli di Tiziano, che suole distinguersi per una condotta della penna più larga, più libera e piu estrosa.

Nel n. 317, sempre attribuito, con ragione, a Campagnola (Andromeda che giace in un paesaggio), vediamo quasi ogni particolare qui annoverato: la maniera di disegnare, la mano

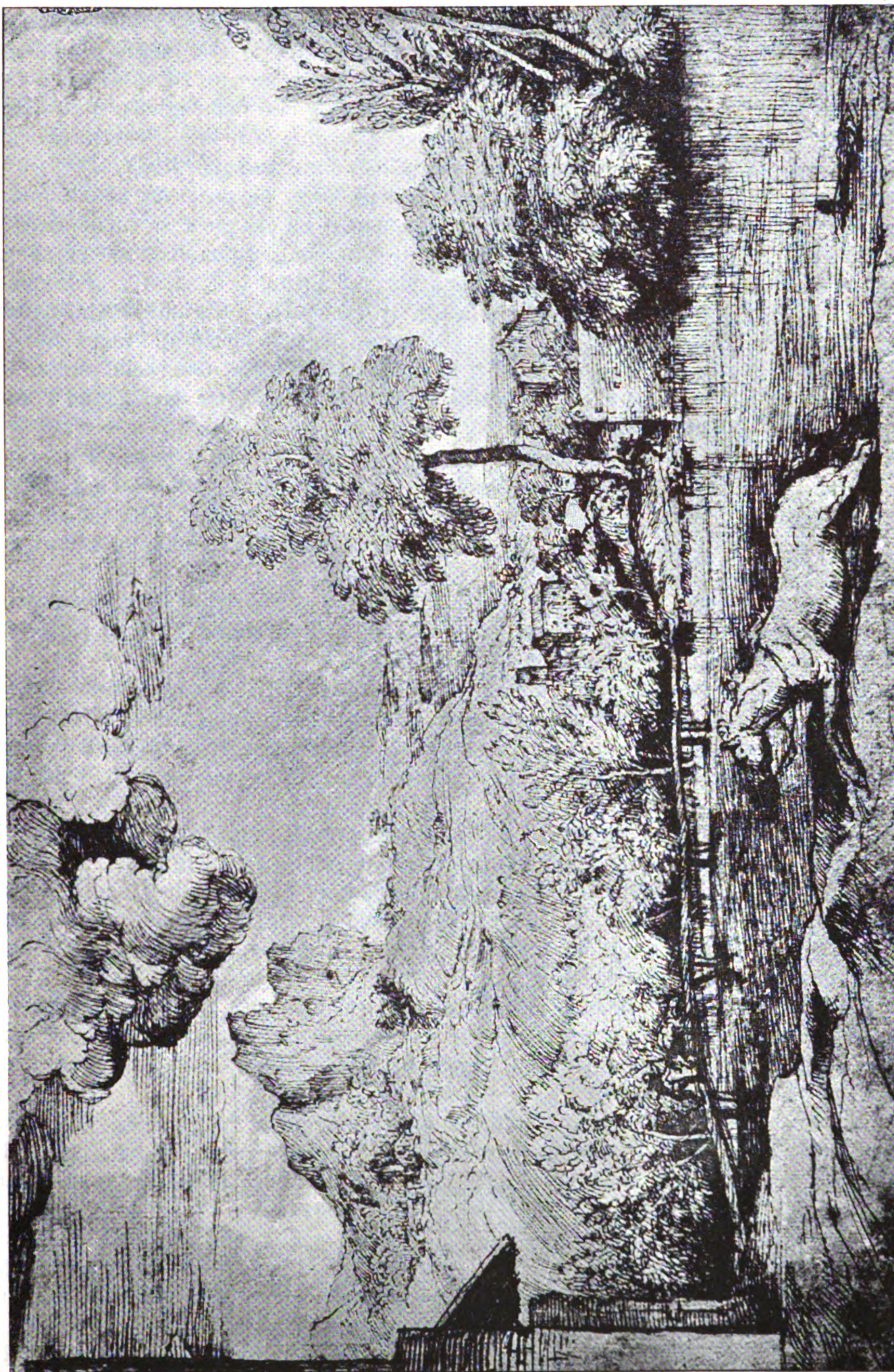


Fig. 22ª. – PAESAGGIO, DISEGNO DI TIZIANO VECELLIO

troppo grande della Andromeda, il naso dritto, la maniera tutta sua di segnare le nuvole, ecc. Sul primo piano un qualche falsificatore volle scrivere il nome « Titianus » per ingannare.

Caratteristico poi in ogni particolare e intimamente connesso coll'incisione in legno riprodotta dal Morelli nel suo secondo volume è un foglio contrassegnato col n. 838 (fig. 21ª). Il fiume impetuoso ricorre in quasi tutti i disegni originali del Campagnola. Il suo fine sentimento per la natura si rivela nei bei disegni n. 848, 854, 864, ecc., e ancora più spiccatamente in quattro squisite composizioni ora esposte al British Museum (172, 179, 180, 181). Tutti gl'indicati disegni hanno strette relazioni tra loro, sono eseguiti con penna fina, e appartengono, secondo ogni probabilità, all'epoca quando il Campagnola si compiaceva di imitare Giorgione o, piuttosto, secondo il Morelli, il Tiziano giorgionesco. Di tempo più avanzato, quando si mostrò imitatore del Tiziano più sviluppato, è il n. 841: la Madonna col Bambino sulle nuvole, circondata da angioletti. Il disegno ed i tipi un po' tondeggianti dei putti hanno affinità col quadro segnato di Domenico nella Galleria di Praga. Le due composizioni della Madonna col Bambino e il San Giacomo, tutti e due dello stesso autore (n. 842, 847), paiono invece di qualche seguace del Tiziano, ma non hanno i tratti distintivi del Campagnola.

Il paesaggio (n. 849), con San Girolamo ed altri eremiti, non ha neppure l'impronta di Domenico; il disegno, specialmente del cranio, è molto diverso di quello che incontriamo nei disegni autentici di lui: nè paiono suoi il n. 863 col monogramma PCA, indicante, a quanto vuolsi ritenere, un altro artista, e il n. 865, tutti due rappresentanti paesaggi con edifizi e varie figure.

La Maddalena ai piedi di Cristo nella casa di Simone (n. 852) pare della stessa mano, come un disegno (n. 177) della collezione Malcolm, attribuito a Tiziano. In certi particolari si avvicinano al Campagnola, ma paiono di un imitatore.

Quale immensa differenza corre fra l'ingegno di Tiziano ed il talento del suo valente imitatore, il Campagnola, si può benissimo constatare nella New Gallery, dove abbiamo due squisiti esempi eseguiti nella maniera che il Campagnola si sforzava d'imitare. Essi ci danno chiara prova di quanto restò indietro quest'ultimo nella poesia del concetto e nel brio dell'esecuzione.

Il più bello fra i disegni di Tiziano è quello della tragica storietta rappresentante in un ricco paesaggio un cavallo nuotante attraverso un impetuoso fiume (n. 867, fig. 22ª) per salvarsi dai flutti; una striscia leggiera segnata sulle onde ci fa capire che il suo cavaliere, meno fortunato, è stato inghiottito dalle acque. Il cielo coperto, l'aria misteriosa e tempestosa ci indica come presto e di maniera inaspettata, in mezzo a quella natura ridente, la morte è venuta a sorprendere la sua vittima.

Di uguale bellezza di esecuzione, ma di concetto ben diverso, è il soave ed incantevole soggetto pastorale (n. 318). Suo pure ci pare il n. 859, e di tempo più avanzato il grandioso San Girolamo (n. 844), nominato dal Morelli a pag. 378 fra i dodici disegni di mano di Tiziano, che conosceva.

Fra gli altri maestri rappresentati notiamo un bel disegno (n. 883) che Morelli credeva del Romanino, e che viene annoverato di lui a pag. 373 del suo primo volume; altre volte fu attribuito a torto a Giulio Romano. Rappresenta la Samaritana, e ricorda, in certi particolari, il quadro del Moretto nella Galleria Morelli a Bergamo.

Il n. 329, di Polidoro Lanzani, è lo schizzo originale per il suo quadro nella Galleria di Dresda. Nel quadro il pittore cambiò un po' la posizione di San Giuseppe e del donatore; rese pure la Madonna più attraente e variò il paesaggio. Il nome di Paolo Veronese, due volte scritto sulla carta, riuscì ad ingannare i compilatori del catalogo. Se non che la collezione di fotografie prestata, come già osservammo, dal signor Herbert Cook, rivelò subito chi ne fosse il vero autore.

Il n. 853, la Cena in Emmaus, attribuita a Paolo Veronese, sarebbe, secondo un giudice competente da ascrivere al Zelotti.

L'Adorazione del vitello d'oro (n. 866), riferito allo Schiavone, appartiene piuttosto ad un seguace di Perino del Vaga; l'Annunziata (n. 345), di disegno esagerato, porta l'impronta di un'epoca abbastanza avanzata della decadenza. È attribuita a Paolo Farinato, e benchè il carattere generale richiami il suo fare, pare troppo manierato per lui; non potrebbe forse essere di suo figlio ed allievo Orazio Farinato?

Interessanti poi sono alcuni schizzi autentici e spiritosi di Venezia e di Londra, di mano del Canaletto.

Finalmente abbiamo da notare, sotto nomi italiani, due esempi di mano settentrionale, vale a dire la fine Madonna (n. 872) attribuita a Giovanni Bellini, ed una serie di teste eseguite a pastello, copiate da originali di diversi maestri.

Questo complesso di opere venete, sì di pittura che di semplice disegno, per quanto avrebbe potuto essere notevolmente allargato con un ulteriore concorso delle raccolte inglesi, sparse per le città e per le campagne, pure anche qual'era ha servito ad attestare di nuovo la benemerenza del Comitato che presiede alla New Gallery, il quale volle che dell'Esposizione rimanesse grato e proficuo ricordo in una raccolta di fotografie che sono messe a disposizione del pubblico.

COSTANZA JOCELYN FFOULKES.

CELLINO DI NESE

I.



l nome di Cellino di Nese si trova in quei libri di amministrazione dell'Opera della Primaziale pisana, che dal 1349 vanno al 1375; ma poichè di questo periodo mancano molti registri, così dall'indicazione saltuaria che ci rimane non può stabilirsi se in questo frattempo ei rimanesse sempre a Pisa; e le vaghe e indeterminate indicazioni che al nostro artista si riferiscono non ci dànno modo di affermare a quali opere attendesse durante la sua permanenza tra noi. Sappiamo però che nel 1349, ai primi di maggio, con lo stipendio di soldi 20 al giorno, e in qualità di capo maestro, si trova occupato *ad murandum* in Camposanto; o *in laborerio Campisancti;* e questo fino al 27 giugno dello stesso anno; che nel 1368 lavora alla *taglia,* e nel 1374 alle lapidi nere, e ai marmi de' sedili del cimitero monumentale, essendo capo maestro Puccio di Landuccio. Nulla dunque di sicuro c' insegnano i documenti pisani intorno al nostro artista, al quale, per la notizia pubblicata dal Ciampi, ci è noto che nel 1339 gli operai dell'Opera di San Jacopo apostolo e di San Giovanni di Pistoia *concesserunt magistro Cellino quondam Nesis civi senensis, magistro lapidum ad construendum edificandum complendum et perficiendum ecclesiam et edificium sancti Johannis Baptiste,* etc.,[1] e sebbene il Vasari voglia che il disegno del San Giovanni stesso sia di Andrea Pisano, il Ciampi osserva che in quel contratto non si nomina punto Andrea, ciò che non toglie, aggiunge, che suo potesse anche essere il disegno e a Cellino se ne allogasse l'esecuzione.[2] Ma il Vasari nella vita di Andrea Pisano scrive, che di sua mano è nella detta città di Pistoia, nel tempio principale, « una sepoltura di marmo, piena nel corpo della cassa di figure piccole, con alcune altre di sopra maggiori. Nella quale sepoltura è il corpo riposto di messer Cino d'Angibolgi, dottor di legge e molto famoso letterato ne' tempi suoi, come testimonia messer Francesco Petrarca in quel sonetto:

> Piangete, donne, e con voi pianga Amore;

e nel quarto capitolo del *Trionfo d'Amore,* dove dice:

> Ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
> Che di non esser primo par ch'ira aggia.

Si vede in questo sepolcro, di mano d'Andrea, in marmo il ritratto di esso messer Cino, che insegna a un numero di suoi scolari che gli sono intorno, con sì bella attitudine e

[1] Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese,* pag. 123, doc. IV.

[2] Loc. cit., pag. 48.



MONUMENTO A CINO DA PISTOIA, DI CELLINO DI NESE

(Fotografia Alinari)

maniera, che in quei tempi (sebbene oggi non sarebbe in pregio) dovette essere cosa meravigliosa ». [1]

Fu il Ciampi il quale scrisse per il primo, come nel 1337 fosse allogato a Cellino di Nese il cenotafio di messer Cino, e come dal relativo documento apparisca che il monumento doveva esser fatto secondo il disegno d'un maestro da Siena; [2] e poichè il Vasari e altri attribuirono pur questo disegno ad Andrea da Pisa, il Da Morrona, citando le parole del Ciampi, ci dice che « riguardo all'autor del sepolcro nè il Vasari nè i seguaci suoi ad errore si sottoposero, come qualcuno inchinerebbe a dubitare, perchè un pubblico strumento a buona equità ce lo assicura. Lo cita l'Estensore dell'elogio d'*Andrea* nel tomo secondo degli *Uomini illustri pisani,* alla nota 13, con queste parole: *Strumento rogato da Ser Cosimo di Ser Spada li 11 febbraio 1337,* nel quale *il Comune di Pistoia conviene con Maestro Cellino per l'erezione del marmoreo sepolcro di Maestro Cino, secondo il disegno datone da Andrea Pisano* ». [3]

Il Milanesi invece così annota il passo del Vasari che al monumento si riferisce: « Il Ciampi, appoggiandosi alle parole di una Memoria da lui pubblicata nella detta *Vita di Cino da Pistoia,* inclinerebbe a credere questo monumento disegnato da Agostino ed Agnolo senesi. Il Cicognara, invece, ravvisò in esso lo stile delle sculture di Goro di Gregorio da Siena, del quale è l'urna di San Cerbone nel Duomo di Massa Marittima. Sventuratamente, la lacuna che nel documento cade appunto là dove esser doveva il nome dell'artefice senese, ci toglie il modo di sciogliere la questione. Checchè pensar si voglia del senese autore del disegno, è certo però che Andrea Pisano va del tutto escluso da questo lavoro ». [4]

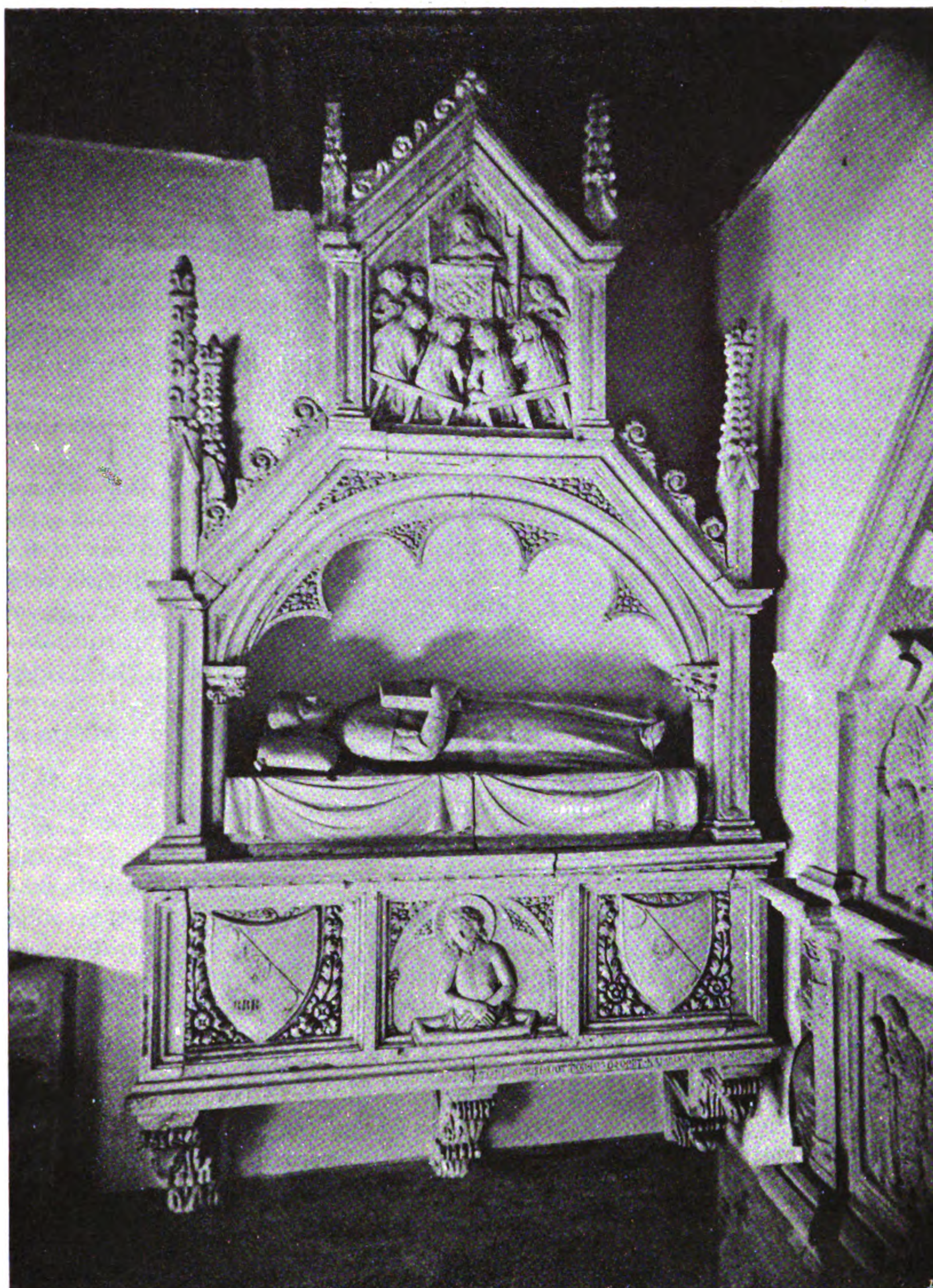
Comunque sia, poichè, se può nascere dubbio sull'autore del disegno a causa della lacuna esistente nel documento, nessun dubbio può aversi intorno all'artista che l'ha lavorato, è per noi necessario illustrare il monumento di Pistoia per stabilire i caratteri della scultura del nostro artista e sulla scorta di questi assegnare a Cellino di Nese un'altra opera esistente a Pisa, e sino ad oggi con molto elastico giudizio attribuita o ad altri od alla scuola pisana.

Nel Duomo di Pistoia, subito a destra di chi entra, addossato alla parete della chiesa, si trova il sepolcro che il popolo pistoiese nel 1337 decretò a messer Cino, e che ivi fu trasportato nel 1592. Entro un arco di forma gotica, sorretto da due ricche colonnette a spirale, dinanzi a un leggìo sta messer Cino seduto con la destra alzata in atto di chi parli, e ai lati sono sei personaggi che pendono intenti dalla sua bocca, fra i quali si vuole sia rappresentato nell'ultimo a sinistra di chi guardi il monumento il celebre Bartolo, nell'ultimo a destra Selvaggia dei Vergiolesi, che messer Cino cantò nei suoi versi, quasi a significare, scrive il Tigri nella sua *Guida,* che le leggi e la poesia vinsero il gelo della tomba e lo resero immortale. [5]

Sopra all'arco, entro un gotico tabernacoletto, la Vergine diritta in piedi sorregge il Figlio, e ai lati le stanno San Jacopo e San Zeno. Nell'imbasamento sostenuto da mensole è scolpito Cino in cattedra, che fa lezione ai suoi allievi, i quali sono ritratti in vari atteggiamenti: di chi segua il maestro nel suo dire, di chi mediti sulle sue parole, di chi pensi o si concentri per coglierne intiero il significato.

La scultura è larga e facile, nè le figure mancano di una certa verità: mossa con gentile ed elegante espressione quella che si vuole Selvaggia, resi con bella attitudine e maniera, come scrive il Vasari, gli atteggiamenti diversi degli scolari. Ma le estremità sono grossolane, i volti larghi, dalle mascelle sporgenti, e talvolta nell'espressione insignificanti, con fattura spesso floscia e un po' vuota; e fa uno strano e non piacevole contrasto quella figura grande al vero di messer Cino, un po'intirizzita, messa in mezzo alle altre statuette di molto minore proporzione; ma sebbene tutto il monumento dimostri nell'artista che l'ha

[1] Vasari, ed. Sansoni, vol. I, pag. 490.
[2] Loc. cit., pag. 48.
[3] Vol. II, pag. 381.
[4] Vasari, ed. Sansoni, vol. I, pag. 490, nota 4.
[5] Tigri, *Guida di Pistoia,* pag. 127.



MONUMENTO A LIGO AMANNATI, DI CELLINO DI NESE

scolpito l'intento decorativo che ha presieduto al lavoro, non mancano alcune figure di buona proporzione e di carattere. E perchè la stessa tecnica e la medesima maniera d'intendere le ornamentazioni e di rendere le figure possono riscontrarsi in un monumento del Camposanto pisano, noi non esitiamo ad attribuire a Cellino di Nese l'arca sepolcrale del medico Ligo Amannati.

II.

Alcuni scrittori vorrebbero dei figli di Andrea Pisano, Nino e Tommaso, i due monumenti che si trovano nella cappella Amannati. Il Da Morrona e il Grassi attribuiscono questi lavori a qualche scolaro di Giovanni Pisano: il Titi, nella sua *Guida di Pisa,* assegna quello del medico Amannati a Giovanni, senza pensare che questi morì nel 1328, quegli nel 1359. Il Rosini poi scrive che « l'arca sepolcrale di Francesco (?) Amannati, medico, morto nel 1359, si crede della scuola di Andrea Pisano », [1] e i signori Crowe e Cavalcaselle affermano che in una delle cappelle del Camposanto si vede distinta in due monumenti la maniera diversa di Nino e Tommaso. [2]

Ora, poichè tanto nella cappella Aulla quanto in quella Amannati si trovano due monumenti, non possiam dire a quali abbiano voluto alludere gli eruditi scrittori. La cappella detta di San Gregorio fu costruita dal medico Ligo Amannati per farvi la propria sepoltura, e la tomba ove riposano le sue ossa è ora situata, non certo nella sua originaria collocazione, sulla parete di fianco a sinistra di chi entri. Il sarcofago è sorretto da tre mensole riccamente intagliate, ed ha sulla faccia anteriore, divisa in tre scompartimenti, nel centro una mezza figura di Cristo uscente dal sepolcro, e ai lati due stemmi che si ripetono eguali da ambe le parti.

Nella fascia della cornice, subito sopra le mensole, ricorre la seguente iscrizione:

HIC JACET VIR PRUDENS ET DISCRETUS M. LIGUS QUONDAM FRANCISCI AMANNATI DE PISIS IN MEDICINA PHILOSOFIA ET SEPTEM LIBERALIBUS DOTTORATUM QUI OBIIT A. D. MCCCLVIIII DIE XVIIII AUGUSTI.

Sopra il sarcofago, entro un ampio arco di gotica architettura, sta distesa la figura dell'Amannati con un libro sul petto, sopra il quale poggia ambo le mani, e sopra all'arco, entro una specie di tabernacolo cuspidato, è ad altorilievo rappresentato il medico in cattedra, mentre alcuni studiosi seduti, ritratti in vari e naturali atteggiamenti, ne ascoltano la parola, e fra loro par discutano intorno alle dottrine espresse dal maestro.

Il carattere di questa scultura è senza dubbio quello stesso che abbiamo osservato nel monumento a Cino da Pistoia, e specie in alcuni movimenti delle figurine sedute ritroviamo la stessa tecnica (forse in questo sarcofago pisano più trascurata) e il medesimo modo d'intendere il movimento del corpo e di rendere le pieghe delle vesti. Non v'ha dubbio quindi per noi che la tomba dell'Amannati sia lavoro di Cellino di Nese, tanti e così manifesti sono i punti di somiglianza fra l'arca sepolcrale del Camposanto e quella dal medesimo artista lavorata per Cino dei Sinibaldi nel Duomo di Pistoia. Pur nella tomba del medico pisano può riscontrarsi lo stesso intirizzimento nella figura distesa del medico, nell'insieme dura e poco espressiva; mentre quelle degli scolari hanno un fare più largo, sebbene talvolta un po' disfatto, e serbano l'impronta dello scalpello, che con pochi tratti, anche per ottenere con la distanza migliore e maggior risultato, ha reso con una certa evidenza la varia espressione dei volti. Gli ornati poi sono così sapientemente trattati, e con tale arte condotti, che attestano intiera l'abilità dell'artefice senese.

È probabile che il nostro artista non attendesse, durante il suo lungo soggiorno a Pisa,

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 200. [2] *Storia della pittura,* vol. II, pag. 16.

solo a quest'opera di maggiore importanza, oltre, s'intende, i lavori più comuni da noi citati, le cui indicazioni abbiam tolte dai libri di amministrazione dell'Opera pisana; ma non ci è riescito riscontrare in altre sculture, che tuttora ci rimangono, la maniera di Cellino, e forse, se pur del resto ve ne furono, le altre opere sue seguirono la sorte toccata a tanti altri pregevoli monumenti lavorati per il Duomo o per il Camposanto.

III.

A Cellino di Nese, di cui si hanno notizie sino al 1374, successe nel 1369, nell'ufficio di capo maestro, Puccio di Landuccio, che sappiamo sin dal 1345 lavorare per l'Opera insieme con Lippo di Puccio, Neruccio, Piero di Nuto, Giannino di Torre, Meo, Jacopo, Biagio, Giovanni, Coscio, Luparello di Guido, Gante di Luparello, tutti maestri di pietra, essendo allora capo maestro Bonaiuto, che abbiamo detto essere preceduto a maestro Lupo nel 1345, riferendosi alle incompiute notizie dei registri pisani. Nel 1399 l'Operaio Arlotti nominò maestro Giovanni, del fu Gante, capo maestro, con la pensione di fiorini 20 d'oro all'anno oltre il suo lavoro, [1] mentre il nome di Puccio non appare per l'ultima volta che nel libro di entrata ed uscita del 1389.

Ma anche per i nuovi capo maestri, come del resto abbiamo dovuto osservare per gli altri, i ricordi che ci restano sono così indeterminati, che non è possibile trarre alcuna pratica conclusione intorno alle opere cui essi attesero. Puccio di Landuccio ha tre garzoni: Nicolao o Niccolò, che nel 1372 è detto per la prima volta maestro; Martino, che figura solo nel 1379, e Nocho nel 1383; ed egli attende con loro e con gli altri *picchiapietre* o maestri di pietra, ai lavori del Camposanto, all'ornamentazione della cupola del San Giovanni, all'intaglio dei capitelli, a far lapidi, scalini, ecc.; ma ch'ei fosse scultore e non limitasse il suo lavoro alle sole opere ordinarie, lo dimostra il fatto ch'ei fu scelto fra i vari artisti allora in servizio dell'Opera per esserne il capo.

E mentre nei libri di amministrazione della Primaziale pisana non figurano i nomi di Nino e Tommaso Pisano, è necessario per noi ora venire a ricercare e studiare quanto da essi fu operato in patria, e quanto di loro rimanga, non dimenticando d'illustrare insieme quelle opere che ad essi senza fondamento si attribuiscono, o che, pur avendo i caratteri della Scuola pisana, ci attestano invece la mano di ben differenti artefici.

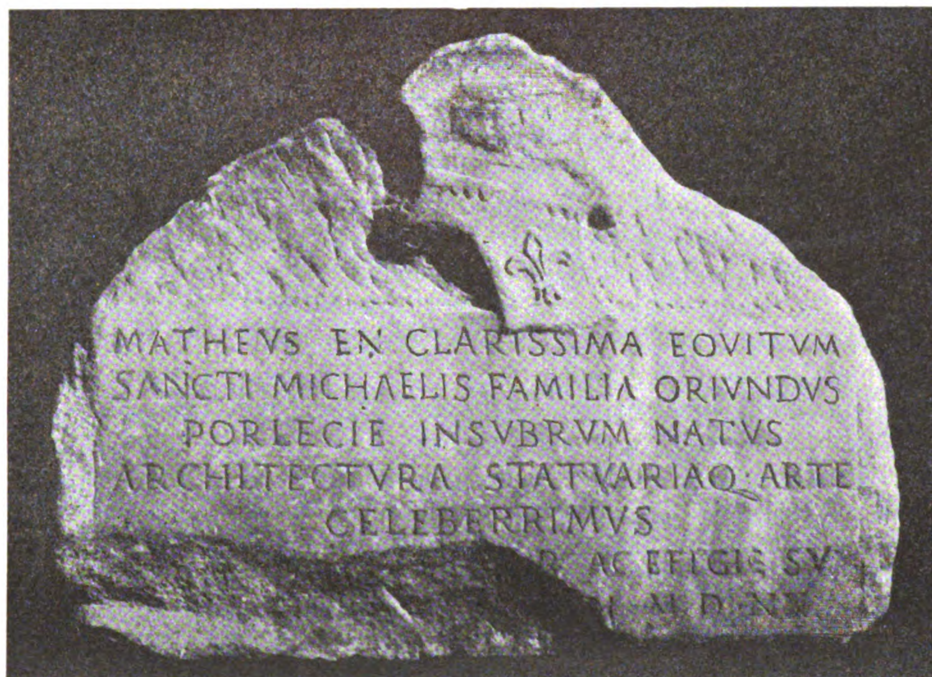
IGINO BENVENUTO SUPINO.

[1] Archivio del Capitolo, filza C, c. 101'.

MATTEO SANMICHELI

SCULTORE E ARCHITETTO CINQUECENTISTA

I.



Il Vasari, nella vita del veronese Michele Sanmicheli,[1] che è una delle più esatte e particolareggiate della sua classica opera, narra che quell'eminente architetto militare, mentre attendeva ad erigere od assettare alcune piazze dello Stato Veneto, fu con molta istanza chiesto da Francesco Sforza, ultimo duca di Milano, perchè visitasse le sue fortezze, e che, avuta Michele dalla Signoria una breve licenza, andò nel Milanese e adempì con grande soddisfazione del duca la commissione affidatagli. Aggiunge il biografo che Michele « con quella occasione, prima che tornasse a Venezia, andò a Casale di Monferrato per vedere quella bella e fortissima città e castello, stati fatti per opera e con l'architettura di Matteo Sanmicheli, eccellente architetto e suo cugino, ed una onorata e bellissima sepoltura di marmo fatta in San Francesco della medesima città, pur con ordine di Matteo ».

Questa è la sola menzione che si trovi di Matteo Sanmicheli, o Sanmichele, o da San Michele, negli autori del secolo in cui visse e del seguente. Scrittori più moderni pubblicarono bensì alcune nuove informazioni che lo concernono, ma ben poche, nè sempre concordanti, nè bastevoli a metterlo in luce. Non parendomi dunque conveniente che un artista — che pur meritò dal Vasari il titolo d'eccellente, quantunque abbia vissuto in un tempo in cui per l'abbondanza di ottimi ingegni in ogni ramo dell'arte non era facile cosa l'emergere — rimanesse quasi completamente ignorato, deliberai di scoprire il più che potessi della

[1] Edizione Milanesi, VI, 345.

vita e delle opere di lui. Ecco ora il frutto, non molto abbondante, ne convengo, delle mie pazienti ricerche. [1]

II.

Il più celebre dei Sanmicheli, il già menzionato Michele, nacque l'anno 1484 in Verona, [2] e siccome eravi da molti anni in quella città una famiglia Sanmicheli, la quale, per quanto a ragione o a torto fu scritto, traeva il suo nome da San Michele, borgo a men di mezz'ora di cammino da Verona, fu generalmente creduto che Michele ed i suoi agnati ad essa appartenessero; ed in prova si citava la seguente firma, riportata dallo Zani, [3] di un parente, veronese per nascita e per lungo domicilio, di Michele: « Joannes Hyeronymus ex divi Michaelis oppido Architectus ».

Ma a Giuseppe Merzario, nella sua opera su *I Maestri comacini,* [4] riuscì il dimostrare donde venissero gli architetti Sanmicheli. Ecco le sue parole:

« Quanto al luogo d'origine della famiglia, fu primo il cavalier Amadio Ronchini a farne cenno, non sono molti anni, con il dire che di provvedere marmi per la fabbrica della Steccata di Parma fu incaricato Paolo di Bartolomeo Sanmicheli da Porlezza, [5] ma senza recare alcun atto o documento di questo suo asserto. La frase era tentatrice: se Paolo era di Porlezza, di là doveva esser venuto il padre suo Bartolomeo, e Giovanni di lui fratello, quindi di là esser venuto a Verona lo stipite dei Sanmicheli. Dietro inchieste e ricerche vennero fuori 24 atti e istromenti autentici, dai quali si rende chiaro che Paolo Sanmichele era di Porlezza e dimorava in Verona. Citeremo di essi soltanto tre, ai quali poco su poco giù sono eguali gli altri 21, che per brevità omettiamo: 1°, una quietanza alla compagnia della Steccata di 100 scudi per lavori di finestra e altri, nella quale è scritto: [6] « M. Paulus « de Porleza filius quondam Bartholomei, habitator civitatis Verone, marmorarius sculptor »; 2°, un autografo dello stesso Paolo, in data 25 giugno 1529, che è nell'archivio della Steccata, ove si legge: « Paulo de Santo Michele de Porliza taiaprede »; 3°, un'altra quietanza del 9 maggio 1530, coi rogiti di Benedetto Del Bono, nella quale sono firmati un dopo l'altro, perchè operanti insieme, Francesco de Grate e Paolo da Porlezza. Questi 24 atti vanno di seguito dal 27 maggio 1529 al 7 agosto 1536. Può rimanere alcun dubbio della provenienza dei Sanmicheli da Porlezza, o forse meglio, dalla piccola frazione di San Michele vicinissima a Porlezza? »

Adunque, se oriundo di Porlezza — ch'è paese in riva al Lago di Lugano, a non molta distanza dal confine della Svizzera — era Paolo Sanmicheli, cugino di Michele, parimente oriundo di Porlezza era il nostro Matteo Sanmicheli, il quale, come vedemmo asseverato dal Vasari, era anch'egli cugino di Michele.

Il Temanza [7] è il più antico autore che abbia parlato della paternità di Matteo. Dopo

[1] Esprimo qui tutta la mia riconoscenza a coloro che in qualsiasi modo mi furono d'aiuto in questo studio, e nominatamente al cav. avv. Secondo Pia ed al cav. avvocato Francesco Negri, i quali eseguirono per me una serie di belle fotografie; al prof. ing Riccardo Brayda, ispettore dei monumenti per il circondario di Torino, che mi sovvenne di dotti consigli; al cav. Alessandro Savio ed all'avv. Carlo Rey, il primo sindaco ed il secondo segretario comunale di Casale Monferrato, per avermi facilitato l'esame delle antiche scritture di quell'Archivio civico; al conte prof. Carlo Cipolla ed al signor Sgulmero, per avermi procurato interessanti notizie da Verona; al cav. Francesco Carta, prefetto della Biblioteca Nazionale di Torino, per la sua premurosa cortesia in suggerirmi e procurarmi libri e manoscritti; ecc.

[2] Vasari, VI, 341.

[3] *Enciclopedia metodica,* XVI, 357.

[4] Milano, 1893; tomo II, pag. 90.

[5] *La Steccata di Parma,* negli atti della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi e parmensi, vol. I, pag. 185; Modena, 1863.

[6] Rogito 27 maggio 1529 del notaio Benedetto del Bono; Archivio notarile di Parma.

[7] *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani,* Venezia, 1778; pag. 152.

aver nominato Giovanni e Bartolomeo, architetti militari stabiliti a Verona, dice formalmente: « Di Bartolomeo nacque Matteo e Paolo, e di Giovanni nacque Michele e due altri....». Ma il Temanza non è tale autore cui si debba credere checchessia su parola, e la sua asserzione, per quanto riguarda Matteo, non mi sembra attendibile, quantunque sia stata accolta per vera dal Bernasconi,[1] dal Milanesi[2] e dal Bertoldi[3] nei loro alberi genealogici dei Sanmicheli.

La genealogia formata dal Bernasconi (e troppo ciecamente ripetuta dal Milanesi) è addirittura fantastica. Del Michele da Verona, ch'egli mette a stipite della famiglia, s'ignora affatto il casato, e soltanto si conosce che nel 1423 era architetto del Duomo d'Orvieto; ma al Bernasconi non occorse di più per dichiararlo della famiglia dei Sanmicheli e farlo, a sua insaputa, padre di Bartolomeo e di Giacomo. Quell'altro Michele da Verona, pittore, anch'esso dal Bernasconi introdotto nell'albero, non si sa donde piova: forse bastava a quello scrittore che un artista veronese avesse il prenome di Michele perchè dovesse forzatamente appartenere alla stirpe dei Sanmicheli. Nè soltanto il Bernasconi accolse, come dissi, l'opinione, non provata e nemmeno probabile, del Temanza, che Matteo fosse figlio di Bartolomeo, ma, sempre di moto proprio, gli diede per figlio Pietro Paolo (il quale aveva invece per padre un Bartolomeo). Inoltre gli piacque che Matteo operasse in Casale sin dal 1440, mentre la notizia più antica che mi venne fatto di trovare di quell'artefice è del 1510.

L'albero disteso dal Bertoldi non contiene siffatti errori e tutto s'appoggia ad autorevoli prove, fuorchè in quella parte che concerne Matteo. Infatti, quali documenti autorizzano il Bertoldi a dir Matteo figlio di Bartolomeo e padre di Nicolò?

Avrò dunque il coraggio, che non ebbero gli scrittori testè citati, di riconoscere che, quantunque non sia da porre in dubbio la parentela, attestata dal Vasari, di Matteo con gli altri Sanmicheli, nessuno riescì sinora a determinarla con esattezza.

I documenti prodotti dal Merzario fecero bensì conoscere che Michele, Matteo, Paolo e gli altri artisti cognominati Sanmicheli non erano di famiglia veronese, ma non provarono punto che alcuni di loro siano nati altrove che a Verona. Ma la seguente iscrizione di una lapide che ancor pochi mesi addietro trovavasi infissa nel muro di una rustica casetta nell'alta valle del Po, dichiara nel modo più esplicito la vera patria del nostro Matteo:

MATHEVS EX CLARISSIMA EQVITVM
SANCTI MICHAELIS FAMILIA ORIVNDVS
PORLECIE INSVBRVM NATVS
ARCHITECTVRA STATVARIAQ. ARTE
CELEBERRIMVS
.... R. AC EFFIGIE SUA
.... MDXX .....

Per quali circostanze un'iscrizione relativa a Matteo Sanmicheli si trovasse in quel sito remoto ed alpestre si vedrà in seguito; per ora contentiamoci di registrare le notizie da essa forniteci.

A Porlezza dunque spetta il vanto d'aver dato i natali a Matteo; per contrario di tal fatto non molto deve dolere a Verona, madre gloriosa di tanti altri artisti anche più grandi.

A dir vero, già sin dal 1873 Carlo Promis[4] aveva pubblicato un documento in cui Matteo era ripetutamente detto « Mediolanensis » (il che significa dello Stato di Milano); ma

[1] Vasari, VI, 377.

[2] *Appendice ai cenni intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo;* Verona, 1863; pag. 34.

[3] *Michele Sanmicheli al servizio della Repubblica Veneta; documenti tratti dal R. Archivio generale di Venezia;* Verona, 1874.

[4] *L'oratorio del Sacramento in Torino, con alcuni monumenti architettonici del Piemonte,* in *Miscellanea di storia italiana,* tomo XIII, pagg. 57, 58, 61 e 62. Stampato anche a parte col titolo *Ricerche storico-artistiche sopra il tabernacolo del Sacramento in Torino,* ecc.

così salda era la convinzione che la sua patria fosse Verona, che la parola « Mediolanensis » venne spiegata coll'ipotesi di un lungo soggiorno a Milano.

Appare dalla riferita iscrizione che Matteo discendeva da famiglia patrizia, sebben non sia espresso se della nativa Porlezza oppur di Verona. Non conoscendo io i nomi dei casati nobili di Porlezza in quel tempo, non mi è dato il verificare se fra essi vi fosse quello dei Sanmicheli. Mi sembra tuttavia molto più probabile che il patriziato, al quale Matteo si vantava di appartenere, fosse quello di Verona, nella qual città è provato che vi era una famiglia nobile del nome di Sanmicheli o da San Michele.

Antonio Torresani, erudito scrittore delle illustri genealogie veronesi, [1] dopo aver notato che « patriciam dignitatem obtinuit Bartholomaeus scapizator [2] de Sancto Michaele anno 1408 », venendo a ragionare dell'architetto Michele Sanmicheli, confessa schiettamente: « huius quidem genus ignoro », ed osserva soltanto che la tomba sua e dei suoi presso i Carmelitani in Verona è ornata delle insegne gentilizie. Eguale dubbiosità mostrò Antonio Cartolari nei suoi *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi;* [3] e per ultimo il Bertoldi [4] dichiarò di non essere stato più fortunato di quei due accurati ricercatori di memorie veronesi.

Ma nell'anzidetta lapide, al disopra dell'iscrizione havvi uno scudetto con l'arme: alla foglia di sega, abbassata e posta in banda; accompagnata, in capo da una chiesa, in punta da un giglio. Ebbene, perfettamente identico a questo è lo stemma che si vede sulla tomba di Michele e di altri Sanmicheli in San Tommaso a Verona. Il che è un grande argomento per dimostrare che tutti i Sanmicheli discendono da quel « Bartholomeus scapizator » che nel 1408 fu ammesso a far parte del Nobile Consiglio di Verona. [5]

III.

Un problema importante è chi sia stato il maestro di Matteo sì nell'arte dello scalpello che in quella della sesta, oppure, se tal cosa sembrasse troppo ardua a potersi determinare, in qual regione egli abbia trascorso la gioventù e si sia formato lo stile.

Il Promis [6] fu sinora l'unico ad emettere un'opinione in proposito: « Avvegnachè maestro Matteo fosse veronese, [7] pure non apprese l'arte in patria, ma sì in Venezia ed alla scuola, cred'io, de' figli di Pietro Lombardo, Tullio, Giulio ed Antonio, che di tante e così eccellenti fabbriche reser frequente quella città ». Ed osservando che le parti dell'architettura nelle quali più chiaramente si ravvisa l'influenza della scuola sono certamente le sagome e gli ornamenti loro, egli tra le veneziane fabbriche de' Lombardi prese a paragone quella di Santa Maria dei Miracoli, che Pietro alzava sullo scorcio del Quattrocento, e notò che in essa l'ordine inferiore ha risaltato basamento e trabeazione tanto simili a quelli usati dal Sanmicheli in un edificio da lui eseguito in Torino, che il cornicione precipuamente ne si può dir ripetuto, e identici nei due monumenti sono i dentelli che impostano sul fregio, identici i baccelli del gocciolatoio, e comune l'uso peculiare dei Lombardi di far grandi mezz'ovoli e di rivestirli di tre andari di squame.

Che Matteo Sanmicheli sia stato scolare dei Lombardi mi sembra non solo possibile, ma probabilissimo. Oltre alle analogie osservate dal Promis, il sistema di policromia, abituale ai Lombardi, d'inserire alternativamente dischi e quadrelli di marmi rosso e verde

[1] *Elogiorum historicorum nobilium Veronae propaginum, Sectio I,* pag. 325. Manoscritto autografo del 1656 conservato nella Biblioteca Comunale di Verona.

[2] « Scapizator » significa venditore di panni o di tele al taglio.

[3] Verona, 1847, pag. 62.

[4] Op. cit., pag. XI.

[5] Nei documenti da me trovati, una sola volta Matteo è qualificato nobile, cioè in un atto del 2 settembre 1526, rogato in Casale da G. B. De Maria, presente, fra gli altri testi, « nobili magistro Mathia de Sancto Michaele ».

[6] Op. cit., pag. 65.

[7] Noi già sappiamo che veronese non era.

nei fregi e negli zoccoli delle loro opere di bianco marmo, certi rabeschi di candelabre, l'uso di arricchire le modanature degli stipiti e delle cornici con ornati a poco rilievo e così delicati che sembrano piuttosto lavoro di cesello che di scalpello, sembrano rivelare tale affinità, quale soltanto può esservi fra un maestro ed un valoroso allievo.

È tuttavia innegabile che non poche sono anche le similitudini del fare del Sanmicheli con quello di molti valenti scultori del Milanese, che sulla fine del Quattrocento e sul principio del Cinquecento lavoravano sia al Duomo di Milano, sia alla Certosa di Pavia, sia in altri luoghi del Ducato, ad esempio i Solari, i Brioschi, l'Homodeo, il Fusina, i Mantegazza, ecc. È dunque anche ammessibile che il nostro artista abbia compiuto il suo tirocinio senz'allontanarsi dalla patria. E quando pure Matteo sia stato in Venezia allievo dei Lombardi, o dei Bregno, o dei Buon, o d'Antonio Rizzo, che erano fra i migliori scultori ed architetti che allora fossero in quella città, non per questo la scuola milanese perderebbe ogni diritto a rivendicarlo per suo, essendochè i Lombardi, il cui vero cognome era Solari, eran venuti da Carona, i Bregno da Osteno presso Porlezza, i Buon ed il Rizzo dall'agro di Como.[1] Ciò spiega la notevole affinità di maniera che intercede fra questi maestri ed i loro coetanei che operavano nello Stato di Milano.

Se non si hanno prove documentali che Matteo abbia imparato l'arte in Venezia, esiste almeno un non trascurabile indizio di un suo viaggio nello Stato Veneto. Sulla tomba di Benvenuto Sangiorgio, da lui, come si vedrà, scolpita ed esistente in San Domenico di Casale, si legge fra le altre sentenze la seguente: « *Debent nec benefacta mori* ». Ora, in Verona v'ha un monumento sepolcrale romano così descritto dal Maffei:[2] « Ingens arca Veronae ab antiquo spectata.... Hinc et inde figura alata, quorum altera facem non tenet inversam, ut spectari solet ». Sovr'esso leggonsi due distici, uno dei quali dice: « Functa jaces hic, sed vivis vivesque Secundo, || Lelia, tuo; *debet nec benefacta mori* ». Non escludo la possibilità che Matteo sia venuto in cognizione dei versi scolpiti sulla tomba di Verona per altra via che per averli letti egli stesso; ma quanto più è probabile ch'egli, essendo venuto a Verona per visitarvi i parenti, abbia profittato dell'occasione per fare studi sulle antichità romane di cui è così doviziosa quella città, ed abbia copiato sul suo taccuino la sentenza che poi mise sulla sepoltura del Sangiorgio. Aggiunge verosimiglianza alla cosa la circostanza notata dal Maffei, che la tomba di Lelia era conosciuta « ab antiquo ». E se Matteo visitò realmente Verona, sarebbe fargli torto il credere ch'egli di là non si sia spinto sino alla Laguna.

Ma è ormai tempo di parlare delle opere di Matteo Sanmicheli. Comincierò dunque da quelle di provata autenticità per passar poi a quelle altre che per la loro analogia di stile colle prime possono con maggiore o minor sicurezza venir attribuite allo stesso artefice.

IV.

Leggesi nella *Storia di Torino* del Cibrario:[3]

« Raccontano le antiche memorie che nel 1453 essendosi dato il sacco alla terra d'Exilles nella valle d'Oulx, che allora apparteneva al Delfinato, si trovò un soldato così sacrilego, che entrato in chiesa diè di mano al ciborio che racchiudeva l'ostia consecrata, e affardellatolo con altre robe in una valigia, quella pose sur un mulo e si mise in viaggio per alla volta della Lombardia. Pervenuto a Torino il ladro col mulo, e giunto allato alla chiesa di San Silvestro, la bestia incespicò e cadde; e per quanto fosse tirata e picchiata, non potè rialzarsi. Rottasi frattanto la valigia, apparve il sacro vaso coll'ostia, la quale subitamente si

[1] MERZARIO, *I maestri comacini;* passim.

[2] *Museum Veronense;* Verona, 1748; pag. CLXXIII. — Cf. anche il *Corpus inscriptionum latinarum*, vol. V, parte I, n. 3653.

[3] Tomo II, pag 186.

levò in alto, cinta di bei fulgori, e tanto vi rimase che il vescovo Ludovico di Romagnano venne processionalmente col clero, e la ricevette nell'aureo calice che umilmente le protendeva ».

Il miracoloso avvenimento produsse tanta devota commozione nei Torinesi, che questi non tardarono a voler ricordarlo con qualche solenne monumento d'arte; e già il 25 aprile 1455 i canonici della Cattedrale si adunarono per trattare « de facto tabernaculi fiendi pro tenendo dignius sacramentum corporis Domini nostri Jhesu Christi miraculose repertum », e presero disposizioni per trovar la somma « que dari debet magistro Anthonio de Baynascho, qui facere debet dictum tabernaculum, usque ad centum ducatos precium dicti tabernaculi ».[1]

Le pratiche per procacciarsi il denaro durarono circa un anno e mezzo, ma ebbero un risultato quanto mai soddisfacente. Infatti, il 4 settembre 1456,[2] i canonici di nuovo « statuerunt et ordinaverunt fieri unum tabernaculum honorabile et sufficiens ad honorem et reverenciam corporis Domini nostri Jhesu Christi inventi et positi in hac ecclesia », ma questa volta non più per soli cento ducati, bensì « precio florenorum tercentum et ultra ».

Il 4 maggio 1459 il maestro Antonio Trucchi da Beinasco[3] aveva terminato il lavoro ordinatogli, ma ricorreva al Capitolo pretendendosi « valde lesus » dalla perizia « facta per magistros qui stimaverunt dictum tabernaculum »; ed i canonici, « attento quod fecit dictum tabernaculum bonum et pulcrum », diedero soddisfazione, almeno parziale, ai suoi reclami.

Allorchè si stava demolendo l'antica Cattedrale di Torino per sostituirla con quella che ancor oggi si vede, innalzata su disegno d'architetto toscano,[4] il Capitolo fece intervenire ad un'adunanza del 16 marzo 1492 il pittore Amedeo Albini da Moncalieri « ad faciendum pactum de evulsione tabernaculi Sacramenti et tabule altaris maioris sancti Johannis ». Dopo d'allora non si ha più notizia certa del tabernacolo costrutto da Antonio da Beinasco per contenervi l'ostia miracolosa.

La somma ragguardevole pagata a maestro Antonio e l'aurea età in cui questi viveva autorizzano a credere che il tabernacolo esser doveva opera bellissima, ma nessuna memoria è pervenuta a noi della sua forma, degli ornamenti che lo decoravano, e nemmeno della materia ond'era composto.

Al Promis[5] bastò che il solo scrittore relativamente antico che ne abbia fatto menzione, Agostino Bucci,[6] lo dica « un ricchissimo tabernacolo », per dedurne che questo « fosse di marmo bianco e fregiato d'intagli e di bassirilievi », e che le spese di ferramenti, calce, mattoni e sabbia fatte da maestro Antonio « in principio, quando fundabat dictum tabernaculum », si riferiscono « ad un nucleo di muratura ed agli arpioni che affrancavano i rivestimenti marmorei ».

[1] Carlo Promis, op. cit. — Ferdinando Rondolino, *Il miracolo del Sacramento;* Torino, 1894 — Sanna Solaro, *Il miracolo eucaristico;* Torino, 1894.

[2] Il Promis, op. cit., pag. 11, parendogli che questo documento dovesse precedere quello del 25 aprile 1455, s'arbitrò di sostituire al millesimo 1456 quello 1454; e siccome in ciò era incomodato dall'indizione, cambiò anche l'indizione, ma, per suo castigo, ne appose una che non concorda affatto con l'anno 1456.

[3] Beinasco è terra a pochi chilometri da Torino. Ferdinando Rondolino, op. cit., pag. 62, pubblicò un altro documento in cui è menzionato il Trucchi: è un brano del testamento, in data del 10 ottobre 1468, di Ludovico di Romagnano, vescovo di Torino, per il quale questi fa un legato di 400 scudi d'oro da impiegarsi « in fabrica duorum sepulcrorum fiendorum in ipsa ecclesia cathedrali infra altare magnum et capellam sanctorum Stephani et Catharine et post tabernaculum iuxta ordinata et designata per magistrum de Beinasco, videlicet unum pro quondam Aimone eius patruo et predecessore antistite, et aliud pro reverendo domino episcopo moderno », cioè per sè stesso. Il Rondolino interpreta che il Trucchi avesse ordinato e designato il luogo in cui dovessero sorgere i due mausolei. A me sembra invece che la frase « iuxta ordinata et designata per magistrum de Beinasco » si riferisca al tabernacolo da lui costrutto, e che dopo la parola « tabernaculum » si debba sottintendere « factum ».

[4] È tuttora insoluta la questione se autore di quell'edifizio sia stato Baccio Pontelli oppure Meo da Caprino.

[5] Op. cit., pag. 15.

[6] *Il solenne battesimo di Filippo Emanuelle,* ecc.; Torino, 1587, fol. 26. Confessa lo stesso Promis non esser molta in questo caso l'autorità del Bucci, il suo libro essendo posteriore di un secolo alla demolizione del tabernacolo.

Io non sono dell'avviso del Promis, e credo che il tabernacolo fosse, non già in marmo, ma in legno, con figure scolpite a basso od a tutto rilievo e poi colorite, eleganti intagli e fregi dorati. L'arte della scultura in legno era in quei tempi fiorentissima nelle nostre regioni, mentre per contrario assai male vi si lavorava il marmo e la pietra, fuorchè da artefici d'altre contrade. Le spese di muratura incontrate da maestro Antonio quando intraprese la costruzione del tabernacolo non contraddicono alla mia opinione, giacchè mi pare che, di qualunque materia si fosse il tabernacolo, per prepararne il collocamento in nessun modo si sarebbe potuto fare a meno dell'opera del muratore.

Ho detto che dopo che il tabernacolo fu dal pittore Albini esportato dal Duomo, più non si sa che ne sia divenuto. Tal'è pure l'opinione del Rondolino,[1] ma ben diversa è quella del Promis e, specialmente, del canonico Chiuso. Per ben capire la questione esaminiamo i documenti.

Negli atti capitolari, in data dell'8 maggio 1509, si trova un pagamento fatto a «magistro Ambroxio de Mediolano scarpellino in deductionem custodie Corporis Christi, florenos VI, grossos VI». Poi alli 10 giugno, allo stesso: «Pro integra solucione tabernaculi Corporis Christi, inclusis florenis II eidem datis de mandato Capituli, ultra scuta XX solis, florenos II, grossos II». Ed al 6 agosto del medesimo anno: «Datum magistro Anthonio pictori pro pictoriera[2] tabernaculi Corporis Christi, florenos XXX». Ed infine al 25 agosto: «Datum magistro Johanni Antonio pictori[3] pro pictura hostii dicti tabernaculi, florenos III, grossos LX».

Evvi in queste quattro partite — che son le sole che s'abbiano in proposito — una sola parola che accenni all'antico tabernacolo costrutto da Antonio Trucchi da Beinasco? Una sola parola che contraddica all'idea che il tabernacolo scolpito in marmo da mastro Ambrogio da Milano ed ornato di pitture da mastro Antonio o Giovanni Antonio fosse un lavoro completamente nuovo e non già un ristauro od un raffazzonamento? Sarebbero questi documenti concepiti nei termini in cui sono, se si trattasse del ricollocamento del vecchio tabernacolo dopo un intervallo di diciassette anni?

Il Promis, per giungere a dimostrare che il tabernacolo del Trucchi fu rimesso nel nuovo Duomo, «poi ridato al culto ed abbellito di pitture», fu costretto ad arzigogolare, in modo che fa torto alla sua fama, d'altronde altamente meritata, d'uomo dotto, sulle parole «deductio» e «integra solutio», nei documenti dell'8 maggio e del 10 giugno 1509, le quali, secondo lui, significherebbero «il porre abbasso ed ordinatamente i materiali di una fabbrica per poi ricostruirla»,[4] laddove in realtà hanno il semplice e naturale significato di pagamento a conto e pagamento a saldo.

Il canonico Chiuso non solo accettò l'interpretazione data dal Promis ai documenti che concernono i lavori fatti da Ambrogio da Milano, ma credette d'aver ritrovato l'antico tabernacolo di Antonio da Beinasco in un monumento di marmo esistente nel Duomo di Chieri. Siccome di questo monumento avrò a ragionare fra breve, mi riservo a discutere allora le probabilità della supposizione del Chiuso.

Quanto a me, trovo accettabile la conclusione del Rondolino,[5] che convenga «ravvisare nella custodia costrutta da maestro Ambrogio e dipinta da maestro Giovanni Antonio un nuovo e modesto tabernacoletto posto sull'altare maggiore del nuovo Duomo per accogliere la consueta eucaristia, anzichè l'ostia miracolosa».

Dopo che nel 1492 il tabernacolo del Sacramento fu rimosso dal vecchio Duomo, non restò più in Torino alcun monumento a ricordare il prodigioso fatto; nondimeno sempre costanti si mantennero il pio ardore della cittadinanza e la sua fede nel miracolo. Nel 1509, i decurioni del Comune, in seduta del 5 gennaio, statuirono «quod Sindici depingi faciant

[1] Op. cit., pag. 63 e segg.

[2] Cioè *pictoreria*, pittura.

[3] Il pittore Antonio od il pittore Giovanni Antonio sono senza dubbio una stessa persona.

[4] Pag. 17.

[5] Op. cit., pag. 66.

nomen Christus in palacio communi et quatuor portis civitatis; Item et depingi facere in mercato grani apud S. Silvestrum picturas pro memoria Corporis Christi, quod inventum fuit ibi olim per miraculum ». I sindaci però, o perchè sapevano che si stavano maturando progetti più vasti, o per altra ragione, non s'affrettarono a dare esecuzione a quelle deliberazioni; sicchè il 25 agosto 1510 fu loro nuovamente commesso dal Consiglio « de fieri faciendo in omnibus portis civitatis nomen Jhesus », ed inoltre, essendosi abbandonata l'idea delle pitture commemorative, « de faciendo fieri apud ecclesiam sancti Silvestri unam parvam capellam in commemorationem Corporis Christi ». Può darsi che i sindaci abbiano subito messo in atto le decisioni del Consiglio per quanto riguardava i monogrammi di Cristo, [1] ma per ciò che è della costruzione d'una cappella, ebbe luogo un ritardo che durò oltre un decennio, assai incerte essendo alcune memorie di lavori preparatorî intrapresi sotto l'arcivescovato di Claudio Seyssel, cioè tra il 1517 ed il 1520. [2] Finalmente il 30 maggio 1521 i decurioni ottennero da Bernardino di Prato, arcivescovo d'Atene e suffraganeo del vescovo di Torino, cardinale Cibo, residente in Roma, « construi facere et fundare » nella piazza del mercato del grano, vale a dire nel sito preciso dov'era accaduto il miracolo, « oratorium unum in laudem, decus et honorem sacratissimi Corporis Christi, et dicti miraculi perpetuam commemorationem ».

Ottenuta questa licenza, sembra che i sindaci non abbiano indugiato oltre per cercare un artista e, trovatolo, affidargli l'esecuzione della cappella. Difatti da un ordinato comunale dell'8 aprile 1523 risulta che il giorno innanzi « magister Matteus de Sancto Michaele Mediolanensis commorans Saluciis, qui promissit facere edifficare capellam sanctissimi corporis Christi prope ecclesiam sancti Silvestri nomine communitatis Thaurini, habuit et realiter recepit a communitate Thaurini manu nobilis Johanneti de Strata videlicet scutos quinquaginta auri a sole in deductionem maioris summe sibi promisse pro fabrica ac operibus ipsius capelle secundum pacta cum eo facta ».

È probabile che già da parecchi mesi prima della suddetta data i decurioni fossero entrati in trattative col Sanmicheli; tuttavia i cinquanta scudi d'oro del sole non erano verosimilmente il prezzo di lavori già eseguiti, bensì piuttosto una specie di caparra, quale si soleva dare ad un artista nell'atto che si stipulava con lui un contratto o poco tempo appresso. Quale sia stata la somma totale pattuita per l'intiero lavoro non risulta nè da questo nè da altro documento.

Il Sanmicheli nel 1523 dimorava dunque a Saluzzo, e vedremo quali erano le opere cui là attendeva. Non so s'egli già avesse fatto qualche saggio dell'arte sua in Torino, ma la fama che s'era acquistata con i lavori eseguiti in Monferrato e nel Saluzzese giustificano la scelta del Consiglio di Torino, poichè è fuor di dubbio che in quegli anni, non soltanto egli era il più eminente scultore che abitasse la Subalpe, ma che all'infuori di lui altri non v'era degno di qualche considerazione.

Dopo l'aprile 1523 v'ha ancora un intervallo di cinque anni e mezzo, durante il quale Matteo non mise mano all'opera, probabilmente perchè impegnato da altri considerevoli lavori nel Saluzzese, e fu soltanto il 31 ottobre 1528 che presentò ai decurioni della città i disegni della pianta e dell'elevazione dell'edifizio progettato. I due disegni esistono ancor oggi, e Carlo Promis, al quale spetta il merito di averli trovati e di averne rilevato l'importanza, li fece riprodurre in litografia a corredo del suo articolo; ma quelle tavole sono incomplete e così scorrette, che si può dire che i due disegni furono sinora inediti.

A tergo del disegno che rappresenta la planimetria della costruzione, sta scritto, in caratteri del tempo, ma non di mano del Sanmicheli: « 1528, 31 8bre. Disegno della capella

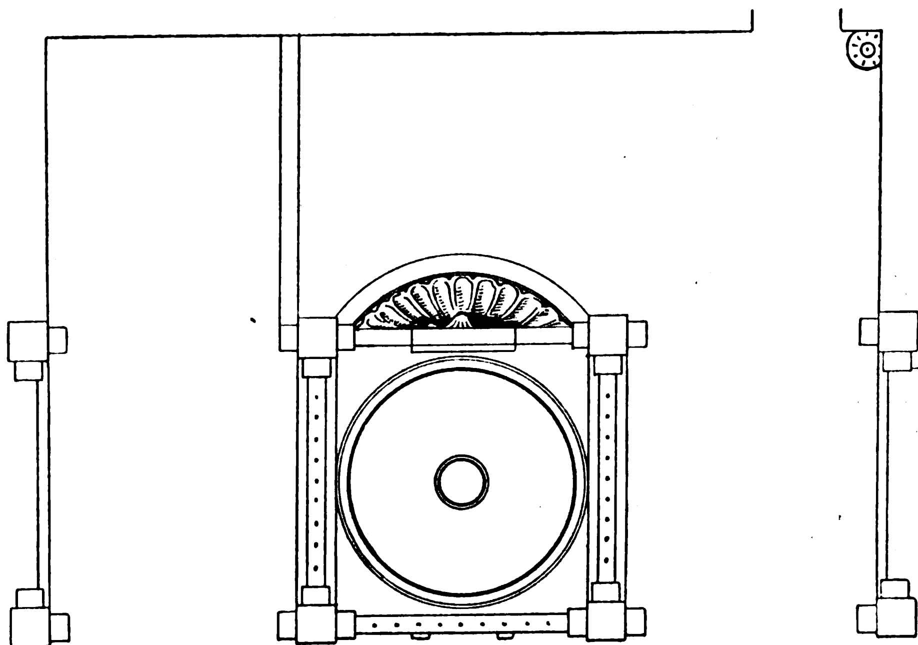
[1] Uno di quei monogrammi, non però dipinto, ma in terracotta, si conserva presso il Museo civico di Torino.

[2] Promis, pag. 51. Giustamente osserva il Sanna Solaro, pag. 13, che se i lavori fossero stati cominciati sotto l'arcivescovo Seyssel, cioè prima del 1520, non sarebbe più stato necessario che la credenza civica di Torino chiedesse ed ottenesse di bel nuovo nel 1521 a Bernardino di Prato la licenza dell'edificazione dell'oratorio.

del Corpus Domini con obligo di mro Mateo S.to Michaele Milanese di far dta capella conforme a esso Modello ».

« Nel resto del foglio — mi servo delle parole del Promis — è disegnato, in scala eguale a quella dell'elevazione, la pianta dell'oratorio, essendone pervii i due archi estremi e quello di mezzo cinto per tre lati da balaustrate e nel lato posteriore essendovi effigiato ad un tempo un muro rettilineo ed uno in segmento di circolo formante una nicchia, ch'era coperta da un segmento sferico rivestito d'una gran chiocciola. I due quadrati estremi eran coperti da vôlte a crociera, e quello medio da una vôlta a vela, che da una cornice orizzontale circolare veniva distinta inferiormente in pennacchi, superiormente in calotta sferica avente alla sommità un disco incorniciato. Nel mentovato segmento è disegnato un altare in pianta, che doveva esservi quantunque non comparisca in elevazione ».

L'altro foglio, in cui è figurata l'elevazione, è alto m. 0.32 e largo m. 0.51, ed il disegno,



PLANIMETRIA DELL'ORATORIO DEL SACRAMENTO IN TORINO

Facsimile di un disegno di Matteo Sanmicheli

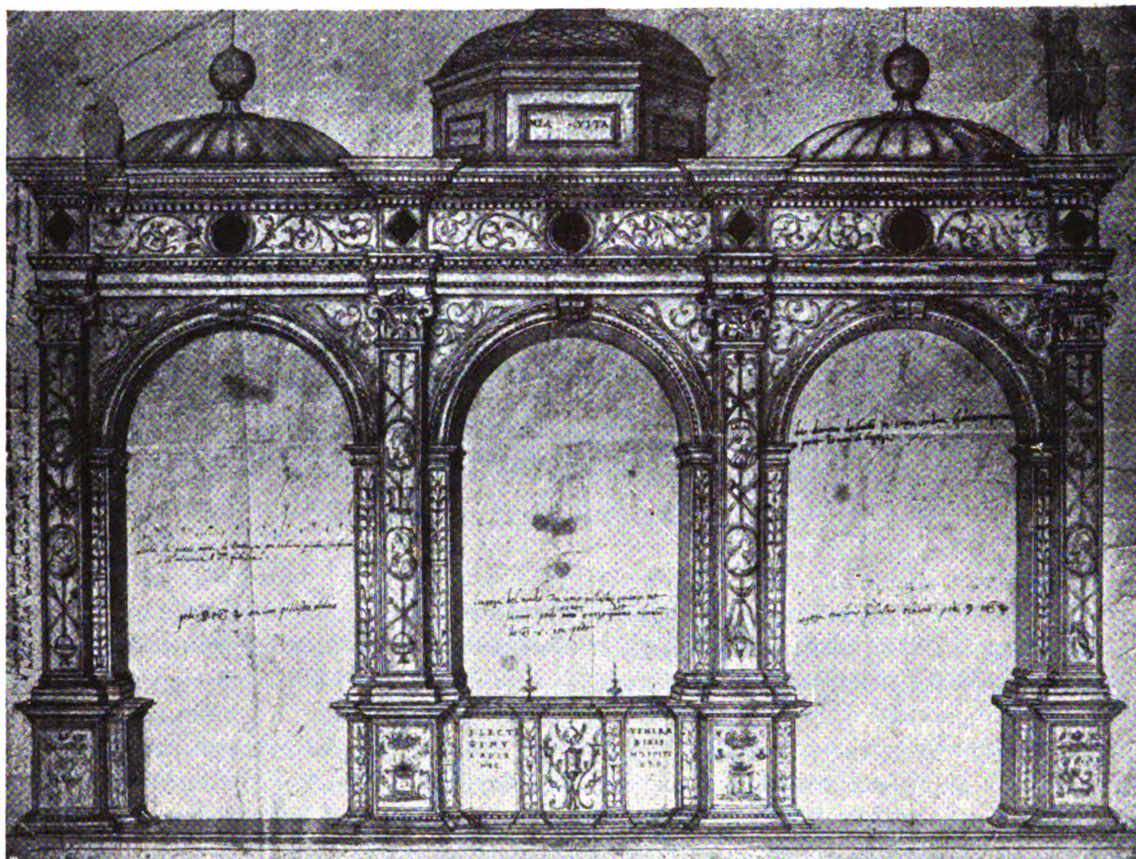
che è a penna, con qualche po' d'acquerello, tocca i quattro lati del foglio, anzi una piccola parte della sommità dell'edificio nel disegno rimane fuori. La fronte dell'edifizio, la quale esser doveva tutta di bianchi marmi, ha tre arcate eguali, sostenute da pilastri con capitelli corinzi, da un fregio e da un cornicione, ed è squisitamente ornata di dischi e quadrati di marmi colorati, di rabeschi, di medaglioni ovali contenenti teste di santi e di emblemi ad essi santi allusivi. Le due arcate estreme sono aperte; quella centrale è chiusa da un parapetto diviso da due candelabre in tre scomparti. Nello scomparto mediano, con opportuno accenno al miracolo, è scolpito un ostensorio. Negli altri due sta scritto questo esametro, che dichiara esser quello il sito dove il vescovo ricevette l'ostia nel calice:

FLECTE GENV LAPIS HIC VENERABILIS HOSPITE XPO.

Sopra il tetto s'innalzano tre cupole: le due laterali sono nascenti dal tetto, e quella di mezzo poggia sopra un elevato tamburo ottagono, sulle tre faccie visibili del quale si legge: MORS MEA VITA TVA. Questa cupola maggiore è rivestita di squame, le due altre sono liscie. Tutte tre poi non perforano il tetto, essendo erette a mero ornamento e, come

bene osserva il Promis, per fare comparir maggiore l'altezza dell'edificio, improntargli il carattere religioso e distinguerlo, anche solo visualmente, dalle tante specie di portici. Alla estremità destra del tetto v'ha una statua di San Secondo sopra uno zoccolo, ma statua e zoccolo, sebbene disegnati dalla stessa mano che fece tutto il rimanente, sono sopra un pezzetto di carta contornato colle forbici ed appiccicato sul foglio. Altro simile pezzo di carta, con la statua d'un altro santo (forse San Giovanni Battista, anch'egli, come San Secondo, protettore di Torino) stava incollato all'estremità opposta del tetto, ma col volger del tempo si staccò e andò perduto.

In varie parti del foglio il Sanmicheli stesso scrisse alcune note relative alle propor-



L'ORATORIO DEL SACRAMENTO IN TORINO, DISEGNO DI MICHELE SANMICHELI

zioni dell'edifizio. Nel vano dell'arcata centrale si legge: « *Largeza del nudo tra luno pillastro etlaltro sie intuto pedi noue e onze due alaraxo[ne] de oz. 6. per pede* ». Nell'arcata destra è notato: « *dilo diametro de larcho in suxa si dara la decima quarta parte di tutta la largeza. — largeza tra luno pillastro etlaltro pedi 9 onze 2* ». E nel margine a sinistra sta scritto in cinque linee verticali: « *larchitrave e frizo e cornixone si fara secudo la proportione conueniente. — lalteza deli pilastri quatro grandi dalo antipeto insuxa sotto lo architraue inclusa la bassa et lo capitello sie piedi 14 sive pedi quatordece* ». Nell'arcata sinistra v'è ancora un'iscrizione, ma essendo essa di mano molto posteriore, e non contenendo che una ripetizione delle note originali del Sanmicheli, è inutile il riportarla.

A tergo del foglio stanno le tre iscrizioni seguenti:

« *Disegno della Capela o sij Oratorio della Chiesa del S.*[mo] *Corpus Domini 1528 Ultimo d ottobre. N. 2* ».

« *Retroscriptus modellus Capelle Sanctissimi Corporis Christi apud ecclesiam Sancti Silvestri et ad formam illius magister Matheus de Sancto Michaele mediolanensis magister pichapetra promisit facere modis et formis ut ibidem retro depictum est et ut apparet in instrumento recepto per dominum Johannem Thomam de Parvopassu sub die ultima octobris 1528. — Jo. Tho. de Parvopassu* ».

« *Atestor ego magister Matheus de Sancto Michaelle promissise* (sic) *acturum ut supra. Et in fidem premissorum hec me propria manu scripsi et subscripsi. — Idem Matheus manu propria* ».

L'esame di questa firma — la quale è l'unica che s'abbia di Matteo Sanmicheli — dimostra che le iscrizioni sul recto del foglio, quella eccettuata che dissi essere più recente, sono della stessa mano.

Anche i due disegni or descritti sono i soli conosciuti dell'esimio artista lombardo. Essi avrebbero dovuto restare nell'Archivio civico, allegati all'istrumento del 31 ottobre 1528, rogato da Giovanni Tommaso Parvopasso notaio del Comune; ma già in epoca antica ne furono sottratti e andarono dispersi. Fortunatamente nel 1672 furono dal conte Calcagni, decurione della città, nelle cui mani erano capitati, donati alla città con altri undici documenti riferentisi al miracolo del Sacramento, [1] e furono poi riposti e con somma gelosia custoditi

AUTOGRAFO DI MATTEO SANMICHELI

nell'armadio dalle quattro chiavi, sinchè la Giunta municipale, con lodevole deliberazione del 6 marzo 1872, ne decretò il trasloco al Museo Civico, dove però non furono esposti alla pubblica vista che nel corrente anno 1895. L'atto del notaio Parvopasso più non si trova nè nell'Archivio civico, nè altrove.

Le note autografe del Sanmicheli sopra uno dei due disegni possono servire di base per calcolare le dimensioni della costruzione, conoscendosi che il piede di 6 oncie, detto anche piede geometrico, è di m. 0.256, vale a dire esattamente la metà del piede liprando di 12 oncie. [2] L'altezza, dal pavimento al ciglio del tetto, era approssimativamente di m. 6.50, la larghezza di m. 10.70 e la profondità di m. 3.30.

Questi miei calcoli differenziano non poco da quelli fatti dal Promis. [3] La ragione ne è che questo autore suppose che il Sanmicheli, da lui falsamente creduto veronese, adoperasse in Piemonte le misure dello Stato Veneto, perchè, dic'egli, in quei tempi ciascun artista, dovunque andasse, mai non si serviva d'altre misure che di quelle della sua patria. Il che quanto sia falso, lo dimostrano, per non citare che un esempio, gli *Annali della fabbrica del Duomo di Milano.* [4]

Pochi e brevi sono i ricordi dell'oratorio del Sacramento lasciatici da persone vissute mentre esso ancora esisteva. Il più antico è quello fattone dal Pingon, [5] che lo definisce *marmoreum sacellum.* Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina e visitatore apostolico della diocesi

[1] Promis, pag. 60.

[2] Bertolotti, *Descrizione di Torino;* Torino, 1840; pag. 453. — Martini, *Manuale di metrologia;* Torino, 1883; pag. 783.

[3] Pag. 64 e 65.

[4] Milano, 1877.

[5] *Augusta Taurinorum;* Torino, 1577, pag. 63.

di Torino nel 1584, [1] notò che « vidit oratorium ipsum parvum sed valde honorificum et non absque notabili impensa laboratum »; ma vi trovò tutto l'arredo indecente, eccetto il « tabernaculo ligneo [2] columnato et magna arte laborato, deforis aurato et decente ».

Il Bucci, [3] fatta una descrizione dell'edifizio, soggiunge che « Gieromino Della Rovere, arcivescovo della presente città, [4].... fece nella facciata esteriore di detto tempio tre quadri al vivo dipingere », rappresentati i tre principali episodî della storia del miracolo, che sono il furto, l'elevazione dell'ostia in aria e la sua riposizione nel tabernacolo della Cattedrale. Il vescovo Peruzzi, dopo la mentovata visita dell'oratorio, vide dal di fuori che la pittura d'una delle arcate era guasta ed ordinò che si riparasse. [5]

I tre archi della fronte, i quali in origine erano aperti e come tali esposti alle intemperie, furono dunque chiusi dopo l'anno 1564 e decorati di freschi. Rimane a indovinare dove, dopo questi lavori, fosse situata la porta per la quale il pubblico aveva accesso all'oratorio.

Il Promis [6] vorrebbe che i tre archi stati allora murati fossero quelli del fondo, e che così i freschi fossero nell'interno dell'oratorio. Ma non avvertì che il Bucci, autore contemporaneo, dice a chiare note che le pitture erano « sulla facciata esteriore », nè che il visitatore Peruzzi osservò il guasto d'una delle storie dipinte soltanto dopo essere escito fuori della cappella.

L'oratorio del Sanmicheli non restò in piedi che meno di 78 anni, cioè dal 1528, anno in cui ne fu intrapresa, ma certamente non compiuta, la costruzione, sino al 1607. I decurioni di Torino, in occasione della pestilenza del 1598, avevano fatto il voto d'innalzare sul luogo stesso del miracolo una vasta e ricca chiesa, che fu poi cominciata nove anni dopo su disegno del rinomato architetto orvietano Ascanio Vittozzi, ed è quella odierna del Corpus Domini. Fu allora che venne distrutto il piccolo ma egregio edifizio del Sanmicheli, nel quale, come dice il Promis, era così bene associato lo sfoggio degli ornamenti ad una casta e suprema eleganza, qualità ben poco apprezzate dalla presuntuosa iattanza di quell'età iperbolica.

Ma con la distruzione del tempietto non andò perduta ogni memoria grafica di esso, poichè ne rimasero i due disegni di Matteo, dai quali derivò poi un'incisione a bulino inserta nella magnifica opera *Theatrum Statuum Sabaudiae Ducis* [7] e nelle traduzioni di essa in francese ed in olandese. Quell'incisione ha per titolo: « Sacra aedicula ubi peregrina mirifice substitit hostia, nunc in augustiorem basilicam ampliata ». Nel testo dichiarativo di Pietro Gioffredo, dopo la narrazione del miracolo, si legge: « Sed oculare praesertim monumentum suis civibus obiecit urbs piissima, marmoreum nempe hoc sacellum, eodem in loco ubi augustissima Hostia substitit, fervente opera atque eleganti opere stabilitum. Angustum illud quidem, utut loci angustiae permisere; sed augusta magnificentia et singulari architectonicae artis elegantia amplissimum. Extructa erat illa moles e marmore Pario candidissimo, triplice fornice, corinthiis interpolata columnis ex omnibus exquisitioris sculpturae operibus adspectabilis. Singulis autem fornicibus singulae historiae illius argumenta industri expressa penicillo visebantur ».

Le pitture accennate nelle ultime linee del passo or citato sono quelle di cui già ho fatto parola, e chi volesse avere un'idea sufficiente della loro composizione non ha che ad esaminare la detta incisione nel *Theatrum*.

Il Promis [8] scrive che l'artefice che eseguì il disegno destinato a servir di modello alla

[1] Archivio dell'arcivescovado, *Visite*. 1584, t. I, fol. 11. — CHIUSO, *La Chiesa in Piemonte*, t. I, pag. 304. — SANNA SOLARO, *Il miracolo eucaristico*, pag. 15.

[2] Non sarebbe questo mai il tabernacolo costrutto da Antonio Trucchi da Beinasco?

[3] *Il solenne battesimo di Filippo Emanuelle*, ecc.; edizione di Torino, 1587, fol. 26.

[4] Tenne la diocesi dal 1564 al 1592.

[5] SANNA SOLARO, pag. 15.

[6] Op. cit., p. 60.

[7] Amsterdam, 1682, Eredi Blaeu, t. I, pag. 27.

[8] Op. cit., pag. 63.

detta stampa non copiò il foglio del Sanmicheli, ma calcollo o semplicemente lucidollo. Che non l'abbia copiato credo io pure; ma nemmeno può averlo calcato o lucidato dal disegno originale, nel quale, com'è naturale, mancano le composizioni dipinte in fondo alle tre arcate. Convien dunque dire che il disegno, fatto per essere riprodotto coll'incisione, fu tratto non direttamente da quello del Sanmicheli, ma da una copia antica di esso, alla quale siano state aggiunte le tre storie del miracolo.

V.

Nei minutarî notarili ond'è ricco l'Archivio civico di Casale Monferrato trovai un atto, che giudico assai prezioso, perchè ci fa conoscere con certezza un lavoro del Sanmicheli, del quale sinora s'ignorava l'autore, e perchè contiene la notizia più antica che si abbia su di lui. Esso è fra i rogiti del notaio casalese Giovanni Antonio Ingegneri.

1510, 30 aprile. — « Nobilis Sebastianus de Lasagnis de Montemagno confitetur se esse certum debitorem magistri Mathei de Sancto Michaelle comitatus Mediolani [1] ibidem presentis de ducatis quadraginta quinque auri seu eorum valore, et hoc nomine reverendissimi domini Bernardini Gamberie protonotarii apostolici, et sunt ex causa unius sepulture quam facere promissit et promittit ipse magister Matheus in capella dominorum de Gamberiis sita in civitate Casalis in ecclesia Sancti Evasii, de qua fit mentio in instrumento rogato notario Philippo de Alba civi et notario Casalensi. Quos ducatos quadraginta quinque seu eorum valorem ipse nobilis Sebastianus nomine predicto promittit ipsi magistro Matheo dare et numerare hinc inde et per totum mensem octobris proxime futurum ».

La famiglia Gambéra (in latino *Gamberia*) oriunda da Rosignano, paesello non lontano da Casale, non compare che nella seconda metà del XV secolo, ma acquistò rapidamente grandi ricchezze e feudi, grazie a parecchi membri di essa che ottennero elevate dignità ecclesiastiche presso la corte di Roma. [2] Il più illustre fu quel Bernardino, nato nel 1456 e morto il 25 novembre 1506, che fu cubiculario dei papi Innocenzo VIII ed Alessandro VI, vescovo di Cavaillon in Francia, protonotario apostolico, prevosto di Crea in Monferrato e conte palatino. [3] Avendo lungamente vissuto in Roma, vi apprese ad amare le arti del bello. A testimonio della sua intelligente munificenza non citerò che lo splendido messale che si conserva presso il Capitolo di Casale, opera d'ignoto artista romano di quel periodo fortunato, ed il palazzo Gambéra in Casale, che la tradizione vuole eretto su disegno di Bramante, ma che più verosimilmente fu opera di Matteo Sanmicheli. [4]

Parmi che il notaio Ingegneri non adoperò un'espressione appropriata là dove scrisse che il Lasagno si confessa debitore a nome del protonotario Bernardino Gambéra. Difatti, se si ascolta la prima impressione, quasi si dubiterebbe che quel Bernardino protonotario fosse ancora in vita, e fosse perciò un personaggio differente da quello che morì nel 1506. Ma v'hanno due eccellenti ragioni per non dar seguito a siffatto dubbio. La prima è che non vi fu altro protonotario apostolico così chiamato che il vescovo di Cavaillon, morto nel 1506. E la seconda,

[1] Lo Stato di Milano è spesso designato come contado, anche dopo la sua erezione in ducato.

[2] Le notizie che qui do sui Gambéra sono quasi tutte estratte dalle *Genealogie di famiglie del Monferrato*, di Massara-Previde, che si conservano manoscritte presso la Biblioteca del Re in Torino.

[3] La famiglia Gambéra si estinse nei primi anni di questo secolo, ed il suo ricco patrimonio passò successivamente, per via di donne, nelle famiglie Vidua, Incisa di Santo Stefano e Leardi, e l'ultimo conte Leardi lasciò erede universale del suo l'Istituto di educazione che assunse il suo nome.

[4] Questo palazzo fu dal deputato Filippo Mellana, ultimo proprietario di esso, legato all'Istituto Leardi. Chi ne sia stato l'architetto è ormai cosa impossibile a decidere, essendo esso stato orrendamente rimodernato. — Del nostro Gambéra (e non di un Gámbara) è una medaglia coniata da un anonimo nel 1485 e male indicata dall'Armand, *Le Médailleurs italiens*, II, 64, e III, 180.

che « in capella dominorum de Gamberiis sita in civitate Casalis » v'ha una sola tomba alla quale possa riferirsi l'istromento del 30 aprile 1510, ed è quella appunto di Bernardino, vescovo di Cavaillon.

Il monumento sepolcrale del Gambéra, se nel suo complesso ricorda altre opere del nostro scultore, da tutte differisce nella forma del vaso sul quale riposa la statua e nel finimento su-



DEPOSITO DEL VESCOVO BERNARDINO GAMBERA

A CASALE MONFERRATO

periore a timpano arcuato, motivo prediletto dagli scultori della famiglia Lombardi. Questo finimento, sorretto da due ricche lesene, copre il vano a sezione rettangolare entro cui giace il sarcofago. Un basamento di forma semplice contiene l'epitafio: « BERNARDINI GAMBERIE || CAVALLICENSIS EPISCOPI || INNOCENTIIQ. ET ALEXANDRI || PONTIFICVM CVBICVLARII || AC SVBDIACONI || OSSA || VIX. AN. L. OBIT. AVTE. M. D. VI. XXV. NOVEMB. ». Il nostro Matteo, cui non dispiaceva il fare sfoggio d'erudizione, appose citazioni bibliche ed aforismi sui due scomparti che fiancheggiano il plinto, sul fregio del cornicione terminale e sul fregio del sarcofago. Una di queste epigrafi (RVRSVM CIRCVMDABOR PELLE MEA) troveremo ripetuta in un altro mausoleo del Sanmicheli.

VI.

Nello stesso Archivio esiste pure un atto rogato il 25 agosto 1516 da Lazaro Castello notaio in Casale. Da esso appare che in quel giorno Margherita, vedova usufruttuaria del magnifico Giovanni Michele dei nobili di Valmacca, presentò agli eredi una nota di spese fatte in occasione della morte del marito, nella quale nota si legge fra l'altre cose che ella « exbursavit magistro Mathie picapetre pro epitaphio pro domino Constantino » (l'erede principale) « ut constat ex apocha scripta et subscripta per ipsum dominum Constantinum, et hoc pro parte solutionis ipsius magistri Mathie » (manca la somma); « Item exbursavit supradicto magistro Mathie pro resto et integra solutione supradicti epitaphii et monumenti, scuta quatuor ».

La tomba di Giovanni Michele di Valmacca fu distrutta quando fu rasa al suolo la chiesa di San Francesco, in cui si trovava. Il Morano [1] ci tramandò il testo della lapide:

IOANNES MICHAEL VALMACE CONDOMINVS
CABALIATE COMES, ILLVSTRISS. IOANNIS GEORGII
MONTISFERR. MARCHIONIS GVBERNATOR, MERITVS
HONORIBVS, CVMVLATVS BONIS, PERPETVVM SVI
RELINQVENS DESIDERIVM, SENEX OBIIT, QVI VIVENS
NEC OPTAVIT MORTEM NEC HORRVIT. EIUS OSSA
MARGARITA CONIVX OPTIMA, POSTQVAM MORI
VNA NON POTVIT, NEPOTESQVE FLENTES HOC
TVMVLO QVOD SIBI ET SVIS FACIEBAT COMPOSVERVNT.
ANNO MDVIII.

Ma forse, contrariamente a quanto appare dall'iscrizione, la data 1508 è quella della morte di Giovanni Michele di Valmacca, e la lapide non gli fu posta che qualche anno più tardi.

VII.

Abbiamo visto che la sola opera dello scalpello di Matteo che il Vasari ricordi è « una onorata e bellissima sepoltura di marmo fatta in San Francesco » di Casale.

La chiesa di San Francesco, che ora più non esiste, fu rifabbricata nel 1340 sull'area di altra più antica, indi dai principi Paleologi abbellita ed ampliata. [2] Nel coro e nel presbiterio riposavano i corpi degli ultimi Paleologi, ma i loro tumuli erano semplici ed umili, come quelli ch'erano lì collocati soltanto in via provvisoria e dovevano poi essere trasferiti nella cappella maggiore di San Domenico allorchè sarebbe stata messa in assetto. [3] Uno solo [4] era splendido per la materia e per il lavoro, quello della marchesa Maria di Serbia.

Costei, che uno storico contemporaneo chiama « bellissima et prudentissima », [5] era figlia

[1] *Memorie storiche di Casale Monferrato;* manoscritto presso l'Archivio di Stato in Torino: t. V, pag. 355.

[2] Giuseppe De Conti, *Ritratto della città di Casale*, opera compilata nel 1794, e rimasta manoscritta. Ve n'hanno parecchi esemplari, uno dei quali, assai scorretto, è alla Biblioteca del Re.

[3] Cf. il mio articolo su *Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1895, pag. 35.

[4] Un altro suntuoso monumento in marmo aveva la chiesa di San Francesco, quello di fra Martino di Sangiorgio, generale dei Minori: ma resta fuori di questione se esso fosse del Sanmicheli, perchè fu « eretto l'anno 1385 », come scrisse Giuseppe De Conti nel *Ritratto di Casale*.

[5] *Cronaca del Monferrato*, nei *Monumenta Aquensia* del Moriondo, col. 240.

di Stefano Brancovic, despota di Serbia, il quale, avendogli Amurat II re dei Turchi tolto il regno e fatto cavar gli occhi, riparò in Italia, ove morì verso il 1480. Nel 1485 Maria, per intromissione dell'imperatore Federico III, sposò Bonifacio marchese di Monferrato, ch'era già vecchio e vedovo, e gli partorì due maschi, Guglielmo e Gian Giorgio. Mortole il marito nel 1493, resse, in qualità di tutrice, lo Stato con molta lode in tempi difficili; ma il 27 agosto 1495, in età di soli 29 anni, morì compianta da tutti.

Non v'ha memoria che nei primi anni che passarono dopo la sua morte le sia stato innalzato un ricco monumento sepolcrale; anzi lo storico Galeotto Del Carretto [1] dice semplicemente: « fu interrata in Casale, in San Francesco, nel sepulchro del signor suo marito ». Benvenuto Sangiorgio [2] racconta anch'egli che fu sepolta nella tomba del marito, e riporta l'epitaffio che le fu posto:

SARCOPHAGO TEGITUR, DIC, QUE MATRONA SUB ISTO?
MISIADOS CORPUS CLAUDITUR HOC TUMULO.
QUOD NOMEN? MARIAM CHARI DIXERE PARENTES.
ECQUID AD ITALIAM? CESARIS OBSEQUIO.
QUE LACRYME? CHARITUM. QUI FUNERIS ORDO? LEPORES,
FORMA, PUDOR, CRINES SCISSA PUDICITIA.
AN PATRIS OPTATUM NOMEN LARGITA MARITO?
PROTULIT ANGELULOS PIGNORA CHARA DUOS.
ECQUID ACERBA FUIT LACHESIS? FLORENTIBUS ANNIS
OCCIDIT. HUMANUM EST PULVIS ET UMBRA GENUS.

Il Vernazza [3] suppone, con fondamento, che questi versi siano stati composti dallo stesso Sangiorgio.

Non fu dunque che parecchi anni dopo la morte della marchesa Maria che il corpo di lei fu tolto da quella modesta tomba e collocato nella « onorata e bellissima sepoltura di marmo » che la pietà del marchese Guglielmo aveva innalzato alla madre.

Il padre Della Valle, in una nota alla sua edizione del Vasari, [4] pubblicò alcune notizie trasmessegli dall'avvocato Evasio De Conti da Casale, [5] circa i lavori d'architettura e di scultura fatti dal Sanmicheli in Monferrato. Ivi così si parla della tomba di marmo in San Francesco: « Questo depósito è di Maria di Servia, marchesana di Monferrato, eretto nella suddetta chiesa fin dal 1495; e non fu più opera di Matteo Sanmicheli, ma di Michelozzo. Fu barbaramente guasto nel 1746 dalle truppe Gallispane, che si servirono della chiesa per ospedale militare, e fu in appresso levato affatto, quando fu da' religiosi ristabilita e rimodernata la medesima chiesa. [6] Un piccolo avanzo, che è un genietto colla face inversa, simbolo della morte, ne riscattò tra molti rottami anni sono una persona amante delle belle arti, [7] e lo pose tra altre anticaglie nel portico della sua casa; e veramente in quella statua si può ravvisare il valor di Michelozzo ».

Questo passo contiene vari errori. Già ho dimostrato che il sarcofago della marchesa Maria non fu fatto nel 1495, subito dopo la morte di lei, ma parecchi anni dopo. Quanto all'asserzione che il monumento fu opera di Michelozzo, essa è facilmente confutata da una semplice data, quella della morte dello stesso Michelozzo, avvenuta nel 1472, ventitrè anni prima di quella di Maria di Serbia.

[1] *Monumenta historiae patriae, Scriptores,* III, col. 1246.

[2] *Cronaca di Monferrato;* Torino, 1780, pag. 410. — *Monumenta historiae patriae, Scriptores,* III, col. 1349.

[3] Nella biografia del Sangiorgio premessa alle *Cronache,* nell'edizione del 1780, pag. 12.

[4] T. VIII, pag. 246. Il volume fu stampato nel 1792.

[5] Evasio era fratello del canonico Giuseppe, autore del manoscritto *Ritratto di Casale,* e padre di Vincenzo che pubblicò la *Storia di Casale.*

[6] Vincenzo De Conti, nelle *Notizie storiche della città di Casale,* IV, 430, dice: « Questo sepolcro,.... essendo stato di poi distrutto dai danni delle passate guerre, e considerato essendo nel 1750 d'impaccio, fu da un malaccorto frate demolito del tutto e disperso ».

[7] Lo stesso avvocato Evasio De Conti.

Non meno avventata è l'osservazione che Matteo Sanmicheli non potè più fare il monumento funebre di Maria, quasi foss'egli morto prima del 1495.

Perdoneremo però volentieri al De Conti i mentovati errori in grazia della sua bella azione di averci conservato una reliquia dell'« onorata e bellissima sepoltura ». In Casale, sotto il portico della casa che fu sua, si vede tuttora il genietto con la fase inversa, ed a questo frammento, per quanto si può giudicare da sì piccola cosa, non disdice l'attribuzione a Matteo Sanmicheli.

Nella prima metà di questo secolo conservavasi anche dalla famiglia De Conti un altro frammento di bassorilievo, in cui erano rappresentati in piccole dimensioni un uomo che posa una ghirlanda sopra un teschio, una donna nuda simboleggiante la libera Volontà che passa sotto un arco, Dafne cambiata in lauro, Leda in cigno, ecc.; ma questo frammento più non si sa dove sia. Il Litta, in fine alla sua genealogia della famiglia dei Paleologi, ne diede un'incisione; ma per una svista nella leggenda fu scritto esser quello un frammento della tomba di Maria « di Savoia », invece che di Serbia.

VIII.

Rimane dunque stabilito che il deposito nella chiesa di San Francesco, del quale intese parlare il Vasari, è quello, ora scomparso, di Maria di Serbia. Carlo Promis, senza curarsi d'investigare — cosa che non gli sarebbe stata difficile — se in San Francesco aveva esistito un monumento attribuibile al Sanmicheli, girò la questione affermando arbitrariamente, e senza addurre ragioni, che « il monumento lodato dal Vasari non era in San Francesco, ma in San Domenico », e ch'esso è quello di Benvenuto Sangiorgio.

Chi sia veramente l'autore di questa tomba non appare da prove documentali; tuttavia l'analogia che passa fra essa e le opere accertate del Sanmicheli, di cui più sopra si è parlato, è tale che bisogna riconoscere che questo mausoleo non può essere ascritto ad altri che a lui, e che il Promis, quantunque partito da un'ipotesi falsa, ha rettamente indovinato.

Benvenuto dei conti di Sangiorgio nel Canavese e di Biandrate nacque probabilmente in Casale verso il 1450, ed attese dapprima allo studio della giurisprudenza; indi si ascrisse alla milizia gerosolimitana, e fu tra coloro che nel 1480 si trovarono a difender Rodi dalle armi di Maometto II. Tornato in patria fu dal marchese di Monferrato mandato a Roma con due altri ambasciatori per complimentare il nuovo pontefice Alessandro VI, e nel 1494 in Germania presso l'imperatore, e poi, forse nel 1500, ebbe in patria la suprema dignità di presidente del Senato. Ma egli è chiaro specialmente come autore di due cronache del Monferrato, una italiana e l'altra latina, più volte stampate.[1] Fece testamento il 24 ottobre 1513[2] e morì l'8 settembre 1527.

Il monumento del Sangiorgio fino all'anno 1750 fu situato nel coro di San Domenico; presentemente trovasi presso la porta maggiore, a mano destra di chi entra in detta chiesa. È notevole in esso la policromia architettonica ottenuta mediante l'incastro di marmi di vario colore nel bianco marmo ond'è composto l'insieme. Per questa particolarità lo zoccolo ricorda assai il fregio dell'oratorio di Torino e lo stilobate d'una tomba esistente in Saluzzo, della quale si ragionerà in appresso. Nel basamento, in mezzo a due scomparti nei quali sono rappresentati Sisifo che rotola il sasso ed Ercole che uccide l'idra, havvi la leggenda: « SECVLI ILLECEBRE || LABORES ET VANI || TATES OMNES || VALETE ». Sopra il basamento, in una nicchia, riposa la figura di Benvenuto con gli attributi di presidente del Senato e di cavaliere gerosolimitano. L'epitaflo, che negli altri lavori del Sanmicheli è sempre

[1] La miglior edizione è quella stampata a Torino nel 1780 per cura del Vernazza, il quale premise alle *Cronache* una sua bella vita del Sangiorgio.

[2] Vincenzo Promis, *Testamento di Benvenuto di Sangiorgio,* in *Miscellanea di storia italiana,* IV, 317.



DEPOSITO DI BENVENUTO SANGIORGIO, A CASALE MONFERRATO

collocato nel basamento, è qui disposto sulla parete di fondo della nicchia ove giace la statua. La nicchia è chiusa lateralmente da due lesene decorate con viticchi di foglie d'edera ed in alto da una copertura divisa in nove settori formati alternativamente a squame ed a tegole piane. Sulle estremità laterali delle falde della copertura siedono due putti, ciascuno dei quali tiene una targa nella quale è scolpito un San Giorgio a cavallo, stemma



FRAMMENTO DI MONUMENTO SEPOLCRALE

A CASALE MONFERRATO

della famiglia Biandrate di Sangiorgio, e sulla sommità s'erge la statua di San Giovanni Battista, patrono dell'Ordine cui il defunto era ascritto.

IX.

Il sarcofago del vescovo Bernardino Tebaldeschi, situato nel Duomo di Casale, quantunque abbia una distribuzione alquanto dissimile da quella dei monumenti del Gambéra e del Sangiorgio, è cosa ch'io non dubito affatto d'attribuire al Sanmicheli.

Nella parte centrale dello stilobate è figurato un fonte battesimale, al quale sovrasta un teschio; accanto al teschio svolazza un breve. Negli scomparti laterali sonvi due targhe

con lo stemma, ora abraso, dei Tebaldeschi. Il grandioso basamento è anch'esso diviso verticalmente in tre parti, e gli scomparti sono tra loro divisi da modanature a poco rilievo e leggiadramente decorate con foglie e fusarole. Lo scomparto centrale offre all'occhio la iscrizione seguente: « BERNARDINI || THEBALDESCHI || PATRICII ROMANI || CASALENSIS ANT || ISTITIS PRIMI || RELIQVVM || VIX. AN. LXII. XLIII. EPISCO || PALI INFVLA DECORATVS || OBIIT



DEPOSITO DEL VESCOVO BERNARDINO TEBALDESCHI

A CASALE MONFERRATO

AVTEM M. D. XVII »; ed è questa la sola fra le tombe di cui credo autore il Sanmicheli, che contenga il solo epitafio, senza sentenze morali, versetti biblici, ecc. Negli scomparti laterali sono scolpite in rilievo le figure di Sant' Evasio, protettore di Casale, e di San Pietro. Al sommo del monumento, sopra un dado rettangolare decorato a rilievi contornanti una piastrella colorata, riposa la statua del vescovo in grandezza naturale.

Il poco aggetto del muro e lo sconcio taglio fatto nella parete per ottenere lo spazio necessario ad incassarvi la statua del tumulato dànno a divedere che questo sarcofago in origine fosse situato in altra parte del tempio e che la persona che lo ricompose si permise

di variare la distribuzione di alcuni pezzi. Si noti poi la disposizione della figura giacente, nella quale, con esempio che credo raro, si vede il volto del defunto a destra del riguardante, anzichè a sinistra.

Bernardino Tebaldeschi fu il primo titolare del vescovato di Casale, fondato da Sisto IV nel 1474 ad istanza del marchese Guglielmo di Monferrato. Nacque in Roma da famiglia patrizia di Roma stessa e di Norcia, la quale per una parentela contratta nel secolo XIV con gli Orsini, [1] ne aggiunse il nome al suo proprio. Pietro, di lui padre, militò con Francesco Sforza e venne con lui in Lombardia; poscia si stabilì alla corte del marchese Guglielmo che lo fece suo scalco e consigliere, e l'aggregò alla nobiltà casalese. Bernardino fu creato vescovo che non aveva ancora vanticinque anni, sì che fu necessario delegargli un amministratore, e, dopo un benefico potificato di quarantatrè anni, morì il 12 febbraio 1517. Il ramo monferrino dei Tebaldeschi si estinse poco dopo. [2]

X.

Nell'Archivio civico di Casale, nei minutarî del notaio Lazaro Castello, ho scoperto anche questi due documenti:

1514, 3 gennaio. — « Egregio Antonio de Ripalta nostro secretario carissimo. Marchio Montis ferrati etc. Egregie carissime nobis. Per che havemo ordinato che maestro Mathio Picapetra sia satisfacto de tuti li lavori ne ha facto a nuoi et a lo Ill. Signor Jo. Georgio nostro fratello: et te commettemo gli faci li suoi computi: et facto fare lo estimo de tute le ruine de li monumenti de le case sono restate fora del zardino depso Signor nostro fratello: et cussì del sedimine restera fora de la strata se havera affare, gli daghi in pagamento, facendoli quelli instrumenti saranno expedienti circa de ciò. Parimente vogliamo li daghi et faci dare tuti li copi lignami et ferramente se troverano in dicte case, quale gli doniamo per le sue bone servitude. Et accadendo trovarsi lui nostro debitore, siamo contenti ne facia tanti lavori siamo satisfacti. Date Casali die tertio Januarii 1514. Princeps ».

1514, 9 febbraio. — « La summa de li muramenti de le case di Ill. Signore Johanne Zorzo in la cita di Casale in lo cantono di Montarono, zo he le case acumprate da Petro Pelerio Johanne Maria Bachario et Batista di Frati da Coniolio, et diti muramenti extimati per ruinati et dati in pagamento a meistro Matio de Sancto Michaele Milaneixo meistro picha prede, et diti muramenti sono in summa 145771 piedi. Per le quali va deduto li voidi (*vuoti*) che sono 12621 et il resto he 133150. Per il quale va deduto il quarto per perduto a ruinare, il quale quarto he 33287 $^1/_2$ et il resto he avanza he 99862 $^1/_2$ zo he opera bono et richalzo estimata a raxone de fiorini 5 per caduno milli che vale in summa fiorini 499 soldi 6 denari 6. Per la qual summa va deduto fiorini 50 per la fatica del ruinare, et resta in summa fiorini 499 s. 6 d. 6. Item il fundo de dite case in et lungo la via che de verso nona et reservato una via nova per lungo il zardino di ill. signore Jo. Zorzo, la quale via resta larga su la testa de verso matina da la cantonata suprascripta zardino per fine (*fino a*) tanto quanto tene luso (*l'uscio*) che va in la casa hera di suprascripto Petro Pelerio, lo quale uso he in la quadra de verso matina, et dito fondo he tabule 3 et pede 2 a raxone di fiorini 50 per tabula vale fiorini 158 s. 10 d. 8, fano fiorini 253 s. 6 d. 8. Summa summarum in tutto sono fiorini 702 s. 12 d. 2 ».

Rincresce assai che nel primo di questi due atti non siano enumerati i lavori in rimunerazione dei quali il marchese Guglielmo diede al Sanmicheli, invece di contanti, alcune case rovinate nella città di Casale. Dobbiamo dunque, come troppe altre volte, limitarci alle ipotesi.

La circostanza che il pagamento è fatto sia a nome del marchese che del signor Gian

[1] LITTA, *Famiglia Orsini,* tav. XIII. [2] MASSARA PREVIDE, *Genealogie di famiglie del Monferrato* (manoscritte).

Giorgio di Monferrato, unico di lui fratello, dà campo a credere che si tratti del palazzo da Gian Giorgio edificato appunto in quegli anni. Il detto palazzo è oggidì sede dell'Istituto Trevisio; fu molto alterato in alcune parti, ma è sempre intatto il porticato dell'ampio cortile, con belle colonne recanti nei capitelli gli stemmi di patrizi del Monferrato.

XI.

Una delle più belle sculture che esistano in Casale è l'altorilievo di marmo, in forma di lunetta, che sta sopra la porta principale di San Domenico.[1] Sebbene io non trovi che



ALTORILIEVO IN MARMO, A CASALE MONFERRATO

veruno scrittore abbia mai affermato o supposto chi sia stato l'artefice di questa opera egregia, a me sembra di non commettere un errore nel farne onore a Matteo Sanmicheli.

In mezzo è seduta la Vergine, sulle cui ginocchia scherza il Bambino. Davanti a loro stanno riverentemente genuflessi, sopra cuscini, a sinistra, un uomo di complessione maestosa e di età avanzata ed un giovane di minore statura; a destra, un vecchio, somigliantissimo di fattezze al primo, ed una dama ancor giovane e bella. Dietro ciascuna coppia sta, in piedi, un frate domenicano in atto di presentarla e raccomandarla a Gesù.

A chi rimira questo gruppo viene spontanea la curiosità di conoscere chi siano i personaggi così rappresentati intorno a Maria ed al Salvatore. Non occorre molta sagacia per indovinare in uno dei due vecchi Guglielmo, marchese di Monferrato dal 1464 al 1483, e nell'altro il suo fratello e successore Bonifacio, morto nel 1493, specialmente per chi sa ch'essi furono i fondatori del convento e della chiesa di San Domenico. Le difficoltà comin-

[1] Il nome dello scultore che fece la parte ornamentale di questa bella porta ci è rivelato dall'iscrizione « IO. BAPTISTA. DE. PARIS. DE. MLO. F. HOC. OPS. 1505 ».

ciano quando si vuol stabilire quale nella scultura sia Guglielmo e quale Bonifacio. Ma qui sovviene in buon punto un fresco del santuario di Crea in Monferrato, dove i ritratti dei due fratelli sono facilmente distinguibili; e così si arriva a riconoscere che nella lunetta di San Domenico il marchese Guglielmo è a sinistra ed il marchese Bonifacio a destra. Il giovane signore accanto a Guglielmo — non avendo questo Guglielmo lasciato discendenza maschile — non può esser altri che il figlio unico di Bonifacio, chiamato anch'esso Guglielmo. Ma, dirà alcuno, il giovane Guglielmo, essendo nato nel 1486, non conobbe mai lo zio Guglielmo il vecchio, ed al tempo della morte del padre aveva appena sett'anni; non potè dunque essere rappresentato con loro in età adulta. L'osservazione è giusta cronologicamente; ma d'altra parte è noto che s'incontra nei secoli XV e XVI un numero considerevole di esempi, che i commitenti d'una pittura o di altra opera d'arte si siano fatti rappresentare insieme con persone già defunte.[1] E questo è il caso presente. Concesso che non tutti coloro che qui stanno effigiati furono contemporanei, può rimaner dubbio se la donna sia Maria di Serbia, madre del giovane marchese Guglielmo ordinatore di questa scultura, oppure Anna d'Alençon da lui sposata nel 1508. Le mie preferenze sono tutte per la prima ipotesi. Restano i due frati: l'esser essi senz'attributi rende malagevole l'indovinare se siano San Domenico con un altro santo del suo Ordine, quale San Tommaso o San Bernardino, oppure i due principali dignitari del convento al tempo in cui fu fatta l'opera. Decida chi vuole.



Vèra da pozzo, a Casale Monferrato

XII.

È noto come i più nobili scultori che lavorarono in Venezia non abbiano disdegnato d'esercitare il loro ingegno in qualcuna di quelle vère da pozzo che formano un ornamento così caratteristico delle calle e dei cortili dell'antica regina dell'Adriatico. Anche in questo simile a loro, Matteo Sanmicheli lasciò in Casale, nel chiostro del convento di Sant'Antonio, una di tali vère, elegante di forma ed accurata nella decorazione. La pianta è ottagona, e negli scomparti verticali sono scolpiti in rilievo, alternativamente, un gran rosone e le armi dei Roero, dei Biandrate di Sangiorgio e di due altre famiglie. Questa vèra non è di marmo, ma di pietra arenaria.

Attribuibili a Matteo sono pure due fasce ornamentali in marmo a pochissimo rilievo che dovevano far parte di un monumento sepolcrale, ed or si trovano nello stesso convento di Sant'Antonio. Su una d'esse si legge: « VITÆ VIATICUM ».

XIII.

Secondo il Vasari, la « bella e fortissima città e castello » di Casale sarebbero « stati fatti per opera e con l'architettura di Matteo Sanmicheli ».

Il Della Valle, nella nota[2] già citata, valendosi degli elementi somministratigli da Evasio De Conti, contradisse alle parole dell'aretino, negando che Matteo sia stato l'architetto delle

[1] Quest'uso durò sino abbastanza tardi. Così nell'Armeria Reale di Torino si conserva un quadro che mi sembra del pennello del faentino Ardente, dove Carlo Emanuele I duca di Savoia e sua moglie Caterina di Spagna sono rappresentati con Emanuel Filiberto, il quale era morto più anni prima del loro matrimonio.

[2] Nell'edizione di Siena del Vasari, t. VIII, pag. 246.

mura e del castello di Casale, « seppure ciò non avesse a intendersi soltanto di qualche riparazione, ciocchè neppure par possibile, se si riguarda all'epoca delle ristorazioni sovraccennate e ad alcuni documenti che tuttora si conservano, da' quali si rileva che piuttosto egli fosse semplice scultore, o tutt'al più architetto civile ». In quella nota — alla quale Carlo Promis [1] dà argutamente il biasimo che vi si discorre assai senza dir nulla — il Della Valle ed il De Conti pretesero appoggiare la loro tesi, essi che si dimostrano così deboli in cronologia, ad argomenti cronologici; ma avendo eglino creduto che Matteo abbia operato in Monferrato tra il 1470 ed il 1483, tutto l'edifizio dei loro ragionamenti poggia sul vuoto. Meglio avrebbero fatto a pubblicare i documenti sul nostro artista che asseriscono aver veduti; ma, per motivi inesplicabili (o forse anche troppo facili a capirsi), preferirono non farne nulla.



Il Bernasconi [2] volle prendere le difese del Vasari e confutare il Della Valle. Egli ragiona bene dove dice che per fare correzioni al Vasari « è d'uopo che sieno dimostrate o dalla critica o da documenti contemporanei ai fatti che si vogliono rettificare »; ma le sue argomentazioni storiche non hanno valore, dacchè anch'egli s'immaginò che Matteo fiorisse in pieno secolo XV.

La questione non potrà venire decisa in modo conveniente che quando si conoscerà meglio la storia della costruzione del castello e delle fortificazioni di Casale, essendo ancora insufficienti le nozioni che su tal soggetto diede Vincenzo De Conti nelle sue *Memorie storiche della città di Casale*. In attesa, se mi si chiedesse la mia opinione, anche destituita di prove, risponderei che ritengo che Matteo non fosse ingegnere militare e che perciò non abbia avuto parte in quei lavori.

XIV.

Sebbene il Vasari, nel passo riportato in principio di questo articolo, non indichi in che tempo sia stata l'andata di Michele Sanmicheli, cugino di Matteo, a Casale di Monferrato, grazie ai documenti pubblicati da A. Bertoldi [3] lo si può determinare con precisione. Da quei documenti, che confermano, fuorchè in qualche minuto particolare, le parole del Vasari, si apprende che Michele, per visitare le fortezze del duca di Milano, non ottenne dal Senato di Venezia che la licenza di un mese, la quale fu poi, mentr'egli già era nel Milanese, allungata sino a tre mesi in seguito alle vive istanze del duca. Nei primi giorni del 1531 il celebre architetto s'era messo in cammino, e trovavasi nella natale Verona pronto a proseguire, quando, con lettera dell'11 gennaio, fu richiamato a Venezia. Ma egli dev'esservisi fermato ben poco, poichè il 27 febbraio era già da parecchi giorni in Alessandria, ove certamente non s'era recato senza passare per Milano e forse soffermarvisi alquanto. Visitò poscia il castello di Novara, come si ricava da una lettera del comandante di esso al duca Francesco in data del 1° maggio, ed il 21 maggio era già di ritorno da Venezia. Non può dunque aver

[1] *Gl'ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte;* in *Miscellanea di storia italiana*, t. XII, pag. 451. — Ivi, il Promis dà come il documento più antico sulla conformazione di Casale un disegno fatto dal capitano Morello verso il 1650; ma il Manno, nella *Bibliografia storica*, ne registra parecchi anteriori.

[2] *Appendice ai cenni intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo;* Verona, 1863, pag. 31.

[3] *Visita di Michele Sanmicheli alle fortezze dell'ultimo duca di Milano Francesco Sforza; documenti tratti dal R. Archivio generale di Milano*, in *Archivio Veneto*, VIII, 362-373, anno 1874. — Il Milanesi, in una nota del suo Vasari (VI, 346), è molto inesatto nel citare i titoli delle pubblicazioni del Bertoldi su Michele Sanmicheli.

fatto un'ispezione a tutte le fortezze del Milanese, come vorrebbe il Vasari, ma visitò soltanto le piazze più importanti fra quelle minacciate dai Francesi.

Fu, senza dubbio, nel tragitto da Alessandria a Novara, vale a dire nel marzo o nell'aprile del 1531, che Michele Sanmicheli passò per Casale. Il Vasari non dice se Matteo si trovasse allora in quella città, ed abbia così potuto far vedere egli stesso all'illustre suo collega e parente le opere d'architettura e di scultura ch'egli vi aveva condotte. È permesso il dubitarne, ove si consideri che in quegli anni il Sanmicheli doveva accudire ad importanti lavori a Torino ed in Saluzzo. [1]

XV.

Claudio Seyssel, arcivescovo di Torino, è sepolto nella sacrestia della sua Cattedrale, in un monumento che, quantunque manchino documenti, non è grande audacia l'ascrivere a Matteo da Porlezza, tanti e tali sono i rapporti ch'esso ha con le opere di costui sin qui passate in rassegna.

La statua del prelato, modellata in modo magistrale, è stesa orizzontalmente in una nicchia sull'alto del mausoleo. Il basamento contiene nella parte di mezzo l'epitafio, e nelle due parti laterali due targhe, sulle quali prima della Rivoluzione francese [2] era figurato lo stemma dei Seyssel. Nello zoccolo vi è pure, come nel sepolcro del vescovo Tebaldeschi a Casale, un teschio posato sopra un vaso o fonte; ma qui havvi in più una fenice sul rogo, simbolo accettato dal Cristianesimo per significare la risurrezione della carne. Sopra un nastro svolazzante leggonsi le medesime parole che già trovammo sul sepolcro del Gambéra: « RVRSVM CIRCVMDABOR PELLE MEA ». L'epitafio dice:

CLAVDIO SEYSSELLO LVDOVICI
XII. FRACOR. REGIS A REQVEST.
MAGRO ET PRO EODEM AD OES
FERE CHRISTIANOR. PRINCIPES
ORATORI ELOQVENTISS. LAVDEN.
ADMINISTRATORI MASSILIAE
PRESVLI TAVRINOR. ARCHIEPO
IV. CONSVLTISS. ATQVE HVIVS
SACELLI FONDATORI COLLEGIVM
CANONICOR. PIENTISS. PRI. P.
OBIIT PRIDIE CAL. IVNII. M. D. XX.

La famiglia dei signori di Seyssel, che ancor fiorisce, è una delle più cospicue della Savoia, ed il padre di Claudio, che si chiamava Claudio esso pure, ebbe l'eccelsa dignità di maresciallo di Savoia; ma all'altezza della stirpe del futuro ambasciatore del re di Francia ed arcivescovo di Torino non corrispondeva la regolarità dei suoi natali, essendo egli figlio illegittimo del detto maresciallo. [3] Nacque nel 1450 ad Aix in Savoia, feudo del padre suo, studiò giurisprudenza in Torino, portò per quache tempo le armi, e poi insegnò leggi nel-

[1] In un articolo di Breton nella *Biographie universelle* di Firmin-Didot, XLIII, 235, si legge che Michele Sanmicheli, nei suoi lavori a Venezia, a Verona, in Oriente, ecc., « avait été puissamment aidé par son cousin Matteo Sanmicheli ». Credo che il Breton resterebbe assai imbarazzato se gli si chiedesse donde gli venga quella notizia.

[2] Un decreto del Governo provvisorio, in data di Torino 11 dicembre 1798, proibì l'uso degli stemmi gentilizi, ma non ne prescrisse espressamente la rimozione o l'abrasione dai pubblici monumenti. Tuttavia, forse in esecuzione d'altra legge o d'ordini verbali, moltissimi furono gli stemmi allora distrutti in Piemonte.

[3] Vi fu chi sostenne, ma con deboli argomenti, che il nostro Claudio nacque da giuste nozze.



DEPOSITO DELL'ARCIVESCOVO CLAUDIO SEYSSEL, A TORINO

l'Università in cui era stato discepolo. La fama acquistatasi di eccellente giureconsulto ed umanista e la protezione del cardinale d'Amboise suo parente gli valsero d'essere chiamato da Carlo VIII re di Francia alla sua corte e dal suo successore Luigi XII creato consigliere di Stato, maestro delle requisizioni, senatore a Milano ed incaricato d'importantissime ambascierie ad Enrico VII re d'Inghilterra, a Massimiliano imperatore, a papa Leone X ed a molti altri principi. Nelle ore che gli affari di Stato gli lasciavano libere compose molti e stimati libri sia di storie dei suoi tempi, sia di giurisprudenza e di teologia, sia di traduzione di scrittori latini e greci in idioma francese. Entrato nel 1501 negli ordini sacri, fu amministratore della diocesi di Lodi, e nel 1507 ebbe il vescovato di Marsiglia; ma nel 1516 — per intromissione di Carlo III di Savoia suo principe naturale, dal quale, benchè ne avesse abbandonato il servizio, era assai ben veduto — permutò quella diocesi con quella di Torino di cui era titolare Innocenzo Cibo, e questi passò a Marsiglia. Claudio Seyssel morì il 30 maggio 1520, lasciando per testamento i suoi beni ad una delle due figlie naturali avute quand'era ancora chierico. Come si raccoglie dall'epitafio, il mausoleo che racchiude il suo cadavere fu innalzato a spese del Collegio dei canonici, ma sinora non si trovò nei libri capitolari di quel tempo alcun documento ad esso relativo.

XVI.

Nel Duomo di Chieri, in una cappella contigua al campanile, sta applicato alla parete al di sopra dell'altare un mirabile monumento di marmo bianco, lavorato in parte a basso ed in parte ad alto rilievo, e destinato in origine all'uso di tabernacolo. Misura in altezza m. 5.38 ed in larghezza m. 2.42, ed ha l'aspetto di un tempietto diviso in più piani sovrapposti e poggiante sopra tre mensole foggiate a fondo di lampada e coperte di squame. Nel piano inferiore, fra due basi sulle cui faccie sono scolpiti due profeti, vedesi in una cripta il corpo di Cristo morto. Segue un altro piano nel cui mezzo sta il ciborio chiuso da una porticina sopra la quale leggesi «HIC XPM ADORA»; la porticina è fiancheggiata da due bassorilievi rappresentanti la lavanda dei piedi e la comunione degli apostoli; al di là dei bassorilievi v'ha da ciascun lato un pilastro adorno di un disco in marmo di colore, e sugli estremi lembi d'un gradino sporgente sono posate le statuette di San Giuliano e di Santa Basilissa. Superiormente a questo piano ve n'ha un altro nel quale da una parte e dall'altra sono una lesena ed una candelabra ornate di fregi, e nel mezzo è scolpito Cristo in croce con la Vergine e Giovanni. Sovrasta, a mo' di fregio, un ultimo piano, ove fra due comparti adorni di figure di Sibille è espressa in bassorilievo l'ultima cena. Il tetto è anch'esso a squame, e sul suo orlo stanno due angeli genuflessi davanti il Cristo in gloria che s'erge sulla sommità d'una cupola ottagonale.

Non si hanno documenti che palesino l'autore di questo tabernacolo, ma al loro difetto si può questa volta facilmente supplire con l'esame dello stile. Chiunque, dopo aver bene studiato le opere di Matteo Sanmicheli qui sopra descritte, le paragoni con l'icona marmorea del Duomo di Chieri, non potrà, credo, disconvenire che questa è parto della medesima mente e del medesimo scalpello che produsse le altre. In modo singolare è appariscente la sua analogia col disegno dell'oratorio di Torino, cosa che non deve sorprendere chi riflette che tanto il monumento di Chieri quanto quello di Torino servivano al culto speciale del mistero eucaristico.

Ignoro chi sia stata la persona o la corporazione ordinatrice di questa bell'opera; nondimeno credo di cogliere nel segno facendo la supposizione che l'onore ne spetti alla Compagnia del Sacramento, la quale, a detta del Bosio, [1] fece i suoi statuti circa il 1519, ed ancor oggi ufizia quella cappella. Nè è improbabile che v'abbia avuto parte, almeno morale, quel Ber-

[1] *Memorie del Duomo di Chieri*, 92.

nardino De Prato arcivescovo d'Atene che, come il lettore forse ricorderà, nel 1521, a nome dell'arcivescovo Cibo, concesse ai decurioni di Torino la facoltà di fabbricare l'oratorio in commemorazione del miracolo. Nelle pratiche che accompagnarono o seguirono quella concessione il De Prato ebbe certamente occasione di conoscere l'artista che diede poi sì bella esecuzione all'opera progettata, ed è facile che, avendone ammirato l'ingegno, gli abbia procurato quell'altro lavoro per Chieri, città che quasi poteva chiamar sua patria, essendo egli nato a Riva di Chieri.

Quest'icona, che prima del 1880 era situata davanti ad un altare nel coro, in occasione del ristauro o rimaneggiamento del Duomo, fu staccata dal muro senza che si avesse la precauzione di prender nota del modo in cui erano distribuiti i vari pezzi di essa, i quali poi giacquero molto tempo in terra, alla rinfusa con marmi provenienti da altre parti della chiesa. Fu essa ricostrutta esattamente secondo l'ordine originale? Io ne dubito fortemente, se ho riguardo alla metà inferiore del monumento, la quale si presenta a' miei occhi alquanto mal impiantata ed incoerente. [1]

Darò una prova materiale e, spero, concludente che il mio dubbio non è privo di fondamento.

Nella descrizione dell'oratorio di Torino dissi che una delle iscrizioni suona: « FLECTE GENV, LAPIS HIC VENERABILIS HOSPITE CHRISTO ». E nel tabernacolo di Chieri il listello che sovrasta alle tre mensole è composto di tre pezzi di marmo; il pezzo di sinistra porta scritto: « FLECTE GENV »; quello di destra: « HOSPITE XPO », e quello di mezzo è in bianco. Ma, in tal modo, nè il senso, nè la grammatica corrono, senza parlare della prosodia; sicchè si deve credere che invece del pezzo in bianco in origine vi fosse un altro pezzo con le parole: « LAPIS HIC VENERABILIS », come nell'oratorio di Torino. Il verso latino, così completato e messo immediatamente vicino al ciborio che alberga l'ostia, ha un senso ed è appropriato; collocato altrove, più nulla significa. Io presumo che di questa inconvenienza ben s'accorse chi ricostrusse il tabernacolo; ma, non essendogli venuto in mente di mettere il ciborio contiguo alla scritta, tolse via il pezzo col « LAPIS HIC VENERABILIS » e lo sostituì con altro muto, il quale, infatti, ha una tinta notevolmente diversa dal rimanente.

Oltrecciò, il ciborio parmi si trovi in posizione troppo elevata da poter servire praticamente, anche tenuto conto che l'icona, quando ancor trovavasi al luogo primitivo, era murata più in basso.

Il canonico Tommaso Chiuso, nel suo libro *La Chiesa in Piemonte,* [2] emise con modesta riserva l'ipotesi — ch'ei procurò di corroborare con argomenti d'ordine storico, liturgico ed artistico — che il tabernacolo di Chieri sia quello stesso che fu costrutto da Antonio da Beinasco per il vecchio Duomo di Torino tra il 1455 ed il 1459, e che più non potendo trovar posto nella nuova basilica, sia stato ceduto ad una pia confraternita di Chieri sin dal secolo XVI.

Il padre Sanna Solaro [3] combattè la supposizione del Chiuso con molti argomenti, dei quali io non menzionerò che i due soli che mi sembrano buoni, cioè: 1°, che la pretesa tradizione è inesistente, o per lo meno inconcludente; 2°, che se l'icona di Chieri fosse stata fatta per il miracolo di Torino, invece di esservi scolpite la lavanda dei piedi e la istituzione dell'eucarestia, vi sarebbero scene rappresentanti il miracolo.

Ma siffatti argomenti sono affatto superflui. Durante i settant'anni all'incirca che trascorsero tra il tempo in cui il Trucchi produsse il suo tabernacolo ed il tempo al quale appartiene il presente rilievo, ebbe luogo una vera rivoluzione che cambiò completamente la faccia dell'arte. Qui non si tratta dunque di sottili differenze percettibili soltanto alle poche persone capaci di distinguere dalle loro opere i vari artisti d'una stessa regione e d'uno stesso periodo, o di stabilire la cronologia delle opere d'uno stesso artista; qui basta essere iniziato,

[1] Anche qualche altro pezzo secondario mi sembra male situato.

[2] Torino, 1887, t. I, pag. 157.

[3] Op. cit., pag. 11.

anche solo rudimentalmente, nella storia dell'arte del Rinascimento per essere convinti, dopo avere gettato uno sguardo sul monumento di Chieri, essere impossibile ch'esso sia fattura d'un artista piemontese della metà del Quattrocento.

Descrivendo la suddetta icona lo stesso canonico Chiuso esce a dire: « Veggonsi ancora due statuette di San Giuliano e Santa Basilissa che hanno venerazione in Chieri, ma sembra non abbiano nulla a fare coll'edicola: nè stanno in propria dimora i due angeli che sono sull'ultima estremità della copertura, con pericolo di cadere se loro non soccorressero le ali, che tengono preparate al volo ».

Ho ben esaminato le statuette di San Giuliano e di Santa Basilissa, e non solo mi parvero appartenere all'icona, ed essere situate al luogo pel quale furono fatte, ma mi convinsi anche che sono opera autenticissima del Sanmicheli. È però vero che, collocate così fra cielo e terra, producono un effetto sgradevole all'occhio, ma tal difetto non ad altri è imputabile che ai committenti. Questi infatti, col voler dappertutto rappresentati i loro santi locali, mettevano bene spesso in serio imbarazzo i poveri artisti.

Quanto ai due angeli, non ne dispiaccia al Chiuso, ma essi sono benissimo a posto, mentre per contrario è fuor di posto il suo scherzo. Angeli collocati in modo perfettamente identico vedonsi in due altri monumenti del Sanmicheli, l'uno a Casale e l'altro a Saluzzo; nè si vorrà opporre, m'immagino, che in tutti tre quei monumenti gli angeli siano stati così messi in epoca posteriore da altri che dall'autore, chè la sarebbe una combinazione un po' troppo straordinaria.

XVII.

Il tabernacolo or descritto più non serve che ad ornamento dell'altare; per l'uso del culto un altro se n'adopra, antico pure e anch'esso, secondo me, di mano del Sanmicheli, ma di tutt'altra forma e di dimensioni modeste. È esagonale ed ha il coperchio a squame; ai lati sono genuflessi due angioletti. La porticina è moderna.

Il Sanna Solaro [1] erroneamente credette questo tabernacolo lavoro di scultore moderno, citando male a proposito il Bosio, [2] il quale parlò non del tabernacolo ma della mensa dell'altare.

XVIII.

Il grande ed il piccolo tabernacolo sono da me considerati come opere certe del Sanmicheli. Ma in un'altra cappella dello stesso Duomo di Chieri, cioè in quella denominata del Corpus Domini, fa mostra di sè un semplice ma delicatissimo lavoro, ch'io sto in dubbio se debba attribuirsi a Matteo od a qualche altro lombardo che non gli è certamente inferiore per merito, forse a quell'Antonio Carlone che scolpì il sigillo tombale del vescovo Amedeo di Romagnano nel Duomo di Torino. È una lapide con due putti che sostengono l'uno lo stemma degli Scotti di Milano e l'altro quello dei Piossaschi. L'iscrizione ha così: « D. O. M. ‖ AGAMENNONI SCO ‖ TO MODOTIEN. CÆS. IVR. ‖ ET PON. DOCT. CHERIV̄. ‖ SVM̄O CVM HONORE ‖ COLENTI FILII. PIENTIS. ‖ POSV. M. D. IX. KAL. ‖ APRIL ».

Il giureconsulto Agamennone Scotti, figlio di Beltramo, nacque in Monza, e nel 1460 fu ricevuto quale borghese di Chieri, del qual luogo quattr'anni dopo fu eletto podestà. Lo stemma dei Piossaschi, che si vede sulla lapide a riscontro di quello del defunto, dimostra che la moglie

[1] Op. cit., pag. 12.

[2] *Memorie del Duomo di Chieri*, pag. 107.

sua era di quel nobilissimo casato. La discendenza d'Agamennone finì in Chieri verso il 1632 nei Valfrè. [1]

In antico, sopra la detta lapide, esisteva un altro marmo di forma tonda con le seguenti parole che indicavano i fondatori della cappella: « PARI PIETATE IN DEI CVLTVM || OCT. IO. ET SCIP. FRA. || DE SCOTIS ÆDEM HANC || FVNDITVS POSVERE ».

Eravi scolpito un circolo per mezzo al quale si vedeva una mano che teneva tre piume col motto SOL DESIR; eranvi pure due teschi e due ossa incrociate. Sopra leggevasi il motto della famiglia Scotti: PVGNANTI VIRTVTE. Questo monumento fu di là rimosso, non so perchè nè quando, e se ne perdè ogni vestigio. [2]



LAPIDE, NEL DUOMO DI CHIERI

XIX.

Antonio Bosio, nelle *Memorie del Duomo di Chieri*, [3] dopo aver brevemente parlato del grande tabernacolo, aggiunge: « Sembra uscire dallo stesso scalpello l'effigie marmorea in bassorilievo di M. Bernardino de Prato, ora collocata in questo stesso Duomo di Chieri ». Naturalmente queste parole m'invogliarono a provare se il confronto delle due sculture produceva in me la stessa impressione che nel Bosio, ma fu inutilmente che feci ricerca in detta chiesa della statua dell'arcivescovo d'Atene e che ne chiesi al parroco ed a qualche canonico.

Più tardi trovai altrove [4] la seguente nota del medesimo Bosio su Bernardino de Prato, la quale mi fornì qualche schiarimento sulle vicende dell'effigie di quel prelato:

« De Prato Bernardino, di Riva presso Chieri, fu eletto in Assisi nel 1513 ultimo maestro generale di tutto l'Ordine dei Minori Conventuali di San Francesco. Fu vescovo Caia-

[1] Bosio, *Memorie del Duomo di Chieri*, pag. 93-94.

[2] Bosio, op. cit., pag. 93.

[3] Pag. 109.

[4] Nelle note del Bosio al *Pedemontium sacrum* del Meiranesio, in *Monum. hist. patriae, Scriptores*, IV; Torino, 1863; col. 1760.

cense ed arcivescovo d'Atene *in partibus,* luogotenente e vicario generale dell'arcivescovo di Torino nel 1521. Era stato lettor pubblico in Bologna e penitenziere in San Pietro di Roma; fu sepolto in Chieri in San Francesco colla effigie per metà scolpita in bassorilievo di marmo; il suo corpo fu trasportato nel 1644 nella sepoltura dei Padri in sagrestia. Avendo sul principio di questo secolo il signor Salussolia comprato il convento colla chiesa suddetta e vendutolo all'avvocato Allamandola, demolita la chiesa, il predetto avvocato regalò la lapide all'arciprete Francesco Tosco, raccoglitore di memorie patrie e disegnatore, col patto che la collocasse in Duomo col nome del donatore, ma, per opposizioni in Capitolo, il Tosco la pose nella sua sala con questa indicazione sul muro: *Lapis iste extabat ad fores aedis S. Francisci an. 1802.* L'arma presenta nella parete superiore tre piante di trifoglio. Ecco l'iscrizione: *Bernardino de Prato* || *Minor. gnali Archiep. Athenar.* || *Psuli Garen. Summoque* || *Theologo Antonivs de Prato* || *Nepos patruo lugens p.* || *MDXXVII. XIIII Cal. Jun.* ».

XX.

S'è veduto che nell'ordinato del comune di Torino del 7 aprile 1523 il maestro Matteo Sanmicheli è detto residente a Saluzzo, « commorans Saluciis ». Il Promis [1] ragionevolmente suppone ch'egli là si trovasse a condur opere dell'arte sua, ma nulla sa indicare in quella città che gli possa venir attribuito, essendo le sculture fatte fare dal marchese Ludovico I in San Giovanni [2] patentemente di scalpello francese, e lamenta che si debba alle tante distruzioni accadute nei due ultimi secoli nel Saluzzese, come in tutta la regione subalpina, che siano scomparsi i lavori del Sanmicheli.

Io credo che il Promis non conobbe le opere di marmo esistenti in San Giovanni altrimenti che per mezzo della scorretta litografia inserta nel tomo 5° della *Storia di Saluzzo* del Muletti o dell'incisione che si trova nel Litta; chè s'egli, ch'era buon intenditore di cose d'arte, avesse visitato di persona quella chiesa con l'annesso convento, non soltanto avrebbe trovato che parecchie sculture non sono dovute ad artisti oltramontani, ma in alcune d'esse avrebbe probabilmente riconosciuto la mano di Matteo. [3]

Opera eccellente di scultore italiano del primo quarto del Cinquecento è il mausoleo del marchese Ludovico II, con la statua supina del defunto e le sette Virtù teologali; però in esso non si discopre alcuna delle peculiarità del maestro di Porlezza. [4]

Invece segni evidenti della sua maniera offre un monumento che trovasi nella così detta sala del Capitolo, ed è la tomba che Francesco Cavassa innalzò alla memoria di Galeazzo suo padre.

Il giureconsulto Galeazzo Cavassa, escito da una distinta famiglia di Carmagnola, andò prima del 1450 ad abitare a Saluzzo, e nel 1464 vi ottenne la più alta carica di quel piccolo Stato, quella di vicario generale, che tenne sino al 1483, data della sua morte. Il marchese Ludovico II chiamò a succedergli il monferrino Pietro di Cella; ma nel 1504, essendo detto marchese morto in Genova mentre ritornava dall'infelice campagna contro gli Spa-

[1] *L'oratorio del Sacramento in Torino,* pag. 56.

[2] La chiesa di San Giovanni è talora chiamata di San Domenico, perchè sino alla fine del secolo XVIII fu uffiziata dai Padri Predicatori.

[3] Sinora di nessuna delle sculture esistenti nel Saluzzese, ch'io, con qualche speranza di non andar errato, attribuisco a Matteo Sanmicheli, era conosciuto l'autore.

[4] Non sarà forse inutile, per giungere a scoprire l'autore di questa e di qualche altra scultura nel Saluzzese, il conoscere che Margherita di Foix nel 1518, cioè prima che il Sanmicheli si stabilisse nei suoi Stati, volendo far scolpire un mausoleo per i propri genitori, lo fece lavorare a Savona. Cfr. Vittorio Poggi, *I presunti avanzi del mausoleo di Gastone di Foix in Savona,* in *Miscellanea di storia italiana,* tomo XXXI, pag. 553.

gnuoli nel Regno di Napoli, da lui comandata in qualità di luogotenente del re di Francia, la sua vedova, Margherita di Foix, s'affrettò a destituire il Cella e nominò vicario generale Francesco Cavassa, figlio di Galeazzo. Non v'ha forse esempio che una vedova reggente ancor giovane non sia stata accusata dalla voce popolare ed anche dagli storici d'essere l'amante d'alcuno fra i suoi ministri o consiglieri. Così fu in questo caso, e la maggior parte degli scrittori di cose saluzzesi, quali il Muletti [1] ed il Casalis, [2] insinuarono che fra Margherita e Francesco esistessero illecite relazioni. Ma alle asserzioni di persone vissute in



DEPOSITO DI LUDOVICO II, MARCHESE DI SALUZZO, A SALUZZO

luoghi ed in tempi lontani si può opporre l'autorità di tale che, grazie alla sua carica di mastro d'ostello dapprima del marchese Ludovico II e poscia della reggente Margherita e del marchese Michel Antonio, fu in grado di conoscere meglio di chiunque la verità. È questi Giovanni Andrea Saluzzo dei signori del Castellaro e di Paesana, disceso da un ramo secondogenito della famiglia sovrana ed autore di una cronaca che va dal 1482 al 1528. [3] Nè questi può essere sospettato di cortigianesca adulazione o di timoroso silenzio: vedasi infatti con che parole astiose e vibranti egli pennelleggia la sua signora ed il vicario marchionale: « Questa nostra Madama si è sempre mal governata in regere el marchissato et tratava

[1] *Storia di Saluzzo,* VI, 8.

[2] *Dizionario geografico,* XVIII, 556.

[3] *Memoriale di Gio. Andrea Saluzzo di Castellar,* edito da Vincenzo Promis, in *Miscellanea di storia italiana,* VIII, 409.

male et richi et poveri.... et mai ha voluto da poi e stata governatris avere chonseglio da persona del mondo se non dal vichario meser Francescho Chavassa et da Pero Vachot et de certi espialeri et mangioni Gaschoni che veniano in queste parti nudi et in fra tre iorni herano da poi vestiti de seta et tuti monsegnor. Questi chonseglieri sono stati et sono anchora adesso tuti traditori.... Vero e che questa dama avia bono ingegno, ma una testa soa e choncludia ou disia de fare qualche chossa, et queli tristi de sopra nominati, chon chanto vedeseno che Madama preponessa male, tuti disiano chomo lei, et per questo dicho



BASSORILIEVO RAPPRESENTANTE LA MARCH. MARGHERITA DI FOIX

A SALUZZO

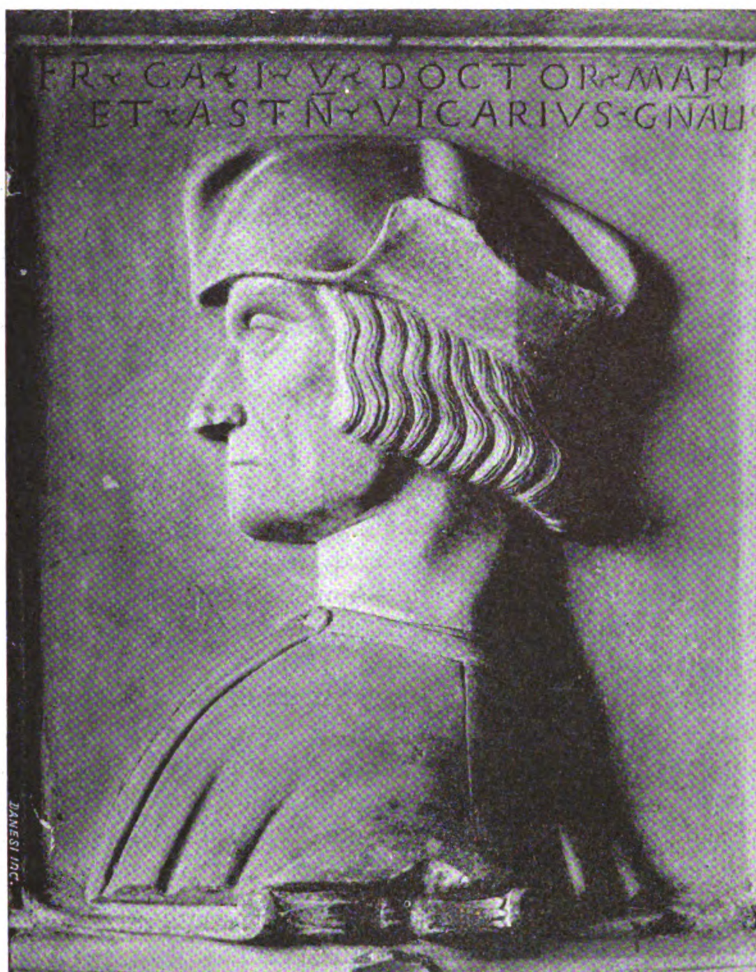
che herano traditori; et se Dio non gli remedia vedo infra pochi anni questo marchisato del tuto disfacto.... Intertanto che la chassa de Saluce terrà el partito de Fransa senpre sara povera et desfacta, et questo de cento anni in qua per nostro dano se provato et riprovato più volte.... Et se questa chassa de Saluce vole trionfare bisogna al iudicio mio che la sapia stare con el ducha de Savoa et de Milano, li quali li sono su le porte et che gli pono fare asai bene et asai male, et se qussí non farà mai leverà questa chassa testa » ....[1]

Uno scrittore così ostile non avrebbe certo mancato di parlare della tresca dei due se

[1] Pag. 529.

vi avesse creduto. Ebbene, al contrario, vedasi quel ch'egli dice: « Madama, da esser tirana in fora, è una delle più virtuosse dame del mondo ». [1]

Il Cavassa, com'era il primo cittadino di Saluzzo per l'alta dignità, per il favore della marchesa e per le bene o male acquistate ricchezze, [2] così volle che la sua casa fosse la più splendida fra le case private. Qualche ondata dell'aura divina del Rinascimento era pervenuta sin lassù, e già alcuni vi cominciavano a trovar fredde e viete le ingenue e miti creazioni dell'arte locale ed a non più pregiare che i prodotti della nuova scuola. Di questi



BASSORILIEVO RAPPRESENTANTE IL VICARIO FRANCESCO CAVASSA

A SALUZZO

fu Francesco Cavassa, che può paragonarsi per la fiera tempra dell'animo, le vicende dell'agitata vita e l'ardente amore dell'arte ad alcuni fra i famosi mecenati italiani dell'età precedente. Fedele al motto della sua famiglia, *Droit quoi qu'it soit,* andò sempre diritto al suo scopo; ma non andò lontano. Nel 1528, essendo morto senza prole il marchese Michele Antonio, la corona spettava di pien diritto al suo fratello secondogenito Giovanni

[1] Pag. 576.

[2] « Ha intorno soa signoria » (la marchesa Margherita) « poco conseglio, li quali eciam non hanno consiencia, et prima lo meser Francesco Cavassa vicario generale lo quale non ha consiencia alquna.... Alè bensì vero che.... si enpie li fianchi » (cioè s'arricchisce col denaro pubblico). Pag. 604. Cfr. anche pagina 573.

Ludovico; se non che questi da più anni languiva in carcere nel castello di Verzuolo, ov'era stato rinchiuso dalla madre Margherita di Foix, che l'odiava e favoriva il terzogenito Francesco. Allora i Saluzzesi sollevatisi liberarono Giovanni Ludovico e lo gridarono marchese. Uno dei primi atti del nuovo principe fu di far gettar in prigione il vicario Cavassa, ai consigli del quale imputava le sofferte disgrazie, e dopo pochi giorni farvelo avvelenare con un piatto di fagiuoli. [1]

Riferisce il Muletti [2] che la sala del Capitolo in San Giovanni — ov'è collocato il sepolcro di Galeazzo — « da principio ad altro non serviva che ad uso dei capitolari consessi; ma donata poi dai frati al vicario generale Galeazzo Cavassa, questi non solamente la fece abbellire con pitture ed esteriormente ornare di sculture, ma la ridusse altresì ad uso di cappella sotto il titolo di San Gregorio; onde ne avvenne che si appellasse dappoi la cappella dei Cavassa ». Fu lo stesso Galeazzo che nel suo testamento dell'11 aprile 1483 dispose d'esser sepolto « in claustro ecclesie conventus sancti Johannis Baptiste ordinis predicatorum dicti loci Saluciarum, et ante capitulum sive capellam ubi adsunt sculpita insignia et arma ipsius testatoris ». Questo passo del testamento di Galeazzo fece credere al Muletti che gli stemmi ivi menzionati fossero quelli che ancor oggi si vedono sulla porta della sala. Ciò non può essere, poichè gli stemmi presenti, come vedremo or ora, sono accompagnati dal nome, non di Galeazzo, ma di Francesco Cavassa. Probabilmente questi quando, nell'anno 1525 o in quel torno, fece innalzare il monumento al padre suo, tolse via le antiche armi, che più non armonizzavano coi nuovi lavori. Anche le pitture della vôlta e delle pareti, malgrado ciò che scrisse il Muletti, sono ai miei occhi fattura del secolo XVI, ed io nulla trovo in quella sala o sulla porta di essa che possa dirsi anteriore all'anno 1483.

Il sepolcro di Galeazzo è talmente simile a quello di Benvenuto Sangiorgio in Casale, sia nell'ordinamento generale che nell'ornamentazione, che quasi gli si può dir eguale, pur superandolo per l'abbondanza dei motivi decorativi e per l'incomparabile finitezza dell'esecuzione. La più notevole differenza è negli scomparti laterali del basamento, che nel monumento del Sangiorgio hanno scolpiti in bassorilievo due soggetti mitologici, ed in quello del Cavassa due eleganti ornati con i simboli cristiani del pellicano e della fenice, faci, frutti, teste d'angeli, e sentenze morali incise su cartellini. Le ambrogette policrome, disposte verticalmente, sono legate fra loro da rabeschi di fine rilievo. Il fregio che sovrasta alla nicchia, muto a Casale, porta a Saluzzo il motto: DROIT QVOY QVIL SOIT. Infine, nel monumento di Galeazzo sul cupolino del tetto v'è un San Girolamo inginocchiato che si picchia il petto, invece del San Giovanni Battista che sta sull'alto del monumento di Benvenuto. L'epitaffio sul plinto dice:

M.^{CO} AC CLAR.^{MO} IVRISCONSVLTO DOCTORIQ:
FAMOSISSIMO DNO GALEAZ CAVACIE
GNALI VICARIO MARCHIO.^{TVS} SALVCIAR.
M.^{CVS} I. V. DOCTOR DNS FRANCISCVS FILIVS ET.
P.^{TI} MA.^{TVS} AC DNII ASTEN. GNALIS VICARIVS [3]
GENITVRE ET DIGNISSIMI AC OPTIMI
PATRIS NON IMMEMOR
MERITO POSVIT.

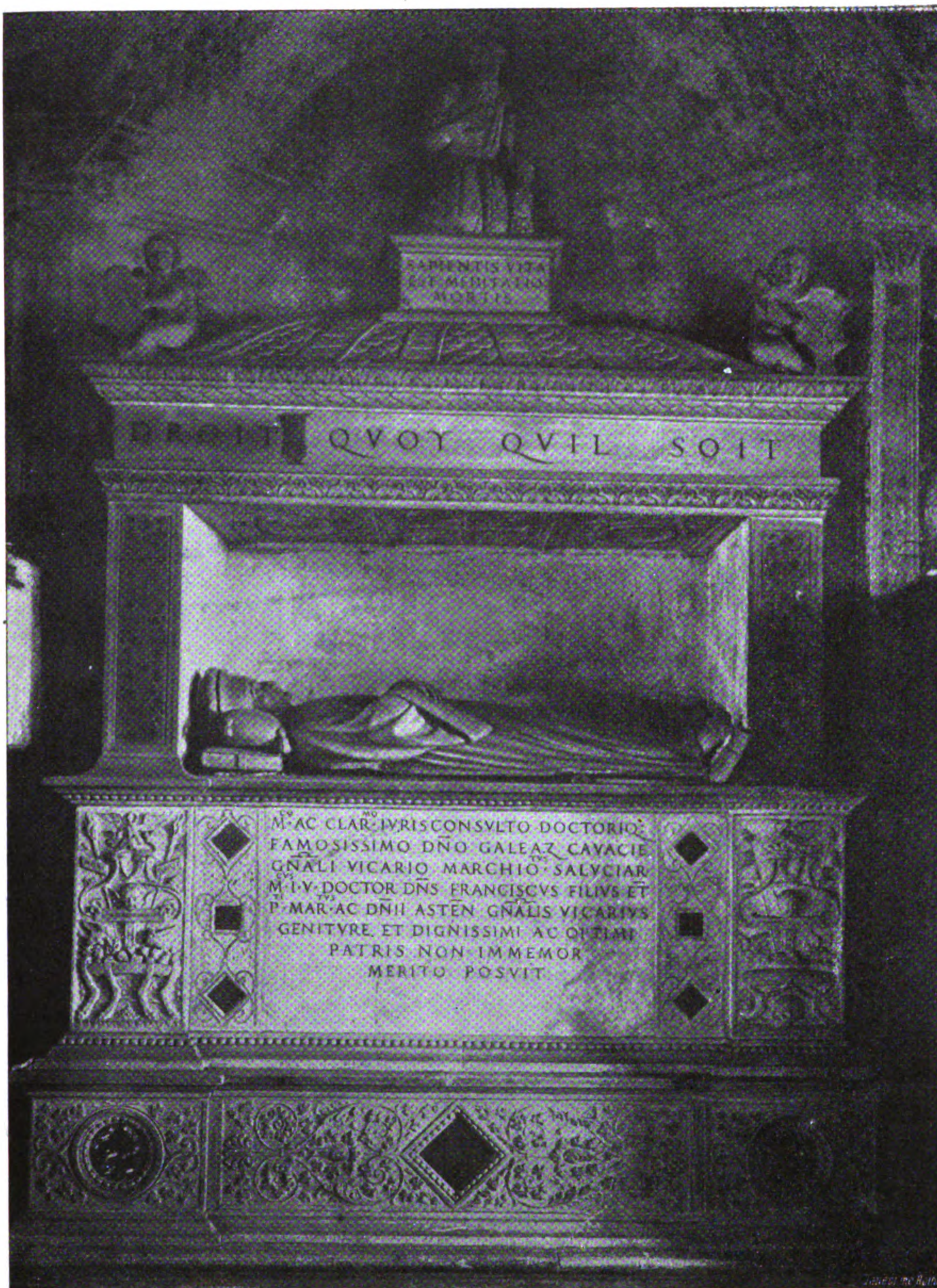
Sopra una targhetta posta nella nicchia, e adesso ricoperta di bianco di calce, leggevasi: « *Obiit anno 1483 17 Xbris* ». Un'arcata dipinta in prospettiva abbraccia il monumento e lo collega colle altre pitture della sala. [4]

[1] MULETTI, volumi V e VI, passim.

[2] Tomo V, pag. 110.

[3] Cioè, « *etiam predicti marchionatus ac dominii Astensis generalis vicarius* ». Il re di Francia, padrone del contado d'Asti, nel 1507 ne aveva creato governatore Michele Antonio marchese di Saluzzo, il quale alla sua volta aveva nominato suo vicario per quel governo Francesco Cavassa, che già era suo vicario pel Saluzzese.

[4] Sarebbe desiderabile che l'autorità cui la cosa com-



DEPOSITO DI GALEAZZO CAVASSA, A SALUZZO

La porta con gli stipiti di marmo che dal chiostro dà accesso alla sala del Capitolo è anch'essa opera di Matteo Sanmicheli, e chi vuol convincersene la confronti colla decorazione terminale della vicina tomba di Galeazzo. Nel fregio superiore di questa porta vedonsi in bassorilievo le mezze figure di due santi domenicani e di San Girolamo, quest' ultimo nell'atteggiamento medesimo che ha la statua sul vertice del sarcofago. Nel campo fra detti santi corre la leggenda: DROYT QVOI QVIL SOIT. In ciascuno dei due sguanci si notano una targa appesa ad un olivo, con le parole: FRANCISCVS CAVACIA GENERALIS VICARIVS, lo stemma dei Cavassa (ch'è un ghiozzo posto in banda), un santo domenicano in un ovato ed una pianta di margherita (allusiva a Margherita di Foix) cui è sovrapposto un sole.

XXI.

Francesco Cavassa non si limitò ad adoperare il Sanmicheli nella cappella di famiglia, ma gli commise anche lavori ad ornamento della sua casa in Saluzzo. Questa casa, che dapprima sembra appartenesse ad un ramo ultrogenito dei signori di Saluzzo, fu dai due vicari generali ampliata ed arricchita di pitture, sculture ed arredi, come loro suggeriva il fine gusto del bello e permetteva il ricco patrimonio. Ma ai giorni dello splendore succedettero senza transizione quelli della desolazione e dell'oscurità. Quando Francesco Cavassa fu, per ordine del marchese Giovanni Ludovico, tratto in prigione e quindi avvelenato, la popolazione, che aborriva in lui il più caldo partigiano della marchesa madre e dei Francesi, ne saccheggiò e per poco non ne bruciò la casa. La fortuna dei Cavassa, che rapidamente era salita così in alto, dopo quel colpo ricadde nè mai più si risollevò, e la famiglia, dopo due altri secoli di mediocre esistenza, si spense. Intanto la casa, rispecchiando le sorti dei suoi proprietari, andava perdendo ogni dì più il suo interesse artistico e volgeva a rovina, quando un caso felice la trasse inaspettatamente a nuova vita. L'illustre marchese Emanuele d'Azeglio, senatore del Regno ed ambasciatore a Londra, avendo veduto, o meglio indovinato, come un ben inteso ristauro avrebbe potuto ridarle gran parte dall'aspetto primitivo, nel 1883 l'acquistò, ed assistito dagl'intelligenti consigli dell'artista comm. Vittorio Avondo e dell'ingegnere Melchiorre Pulciano, ne intraprese e condusse a buon punto il ripristinamento, ed allorchè morì nel 1890, legò alla città di Saluzzo la detta casa con tutti i preziosi oggetti d'arte che vi aveva adunati, con obbligo di mantenerla ad uso di museo, e sempre a disposizione degli artisti e dei visitatori. [1]

Oggidì nella casa Cavassa vedonsi alcuni lavori di marmo nei quali si riconosce la maniera dello scultore di Porlezza, e che devono perciò esser a lui attribuiti.

Fra essi primeggia per mole e per importanza artistica la monumentale porta di marmo bianco dell'entrata principale. Degne d'ammirazione sono la profilatura degli stipiti e l'ornamentazione delle lesene. In queste si nota il vezzo caratteristico del Sanmicheli di animare i suoi motivi architettonici con ambrogette di marmo di diversi colori. Il finimento, nel quale spicca lo stemma dei Cavassa s'innalza sino a tagliare la cornice in cotto, che corrisponde al parapetto delle finestre del primo piano, non essendosi l'artista dato alcun pensiero di collegare l'arte sua con quella così differente dell'edifizio.

Le altre sculture in casa Cavassa, che stimo esser fattura del Sanmicheli, sono due ritratti in bassorilievo.

Uno è quello dello stesso vicario Francesco Cavassa, e fu in questi ultimi anni trovato per caso in un magazzino del Municipio. Il personaggio vi è rappresentato a mezzo busto,

pete faccia rimuovere le immense guardarobe che nascondono ciò che ancor avanza dei dipinti delle pareti.

[1] Intorno alla casa Cavassa è da consultarsi *Gli ultimi d'Azeglio*, conferenza tenuta in Saluzzo dal cavaliere Emilio Borbonese, segretario conservatore del Museo civico di Torino; Saluzzo, 1891, pag. 42-52.



PORTA DELLA CASA DEI CAVASSA, A SALUZZO

di profilo a sinistra, col capo coperto d'un berretto dottorale. In alto si legge: « FR. CA. I. V. DOCTOR MAR.LIS ET ASTEN. VICARIVS GNALIS ».

L'altro ritratto è di forma tonda e rappresenta una donna, molto probabilmente Margherita di Foix, in busto e voltata di profilo verso destra. È contenuta in una cornice parimente di marmo e tonda, colla scritta: « MARGARITA DE FVXO MARCHIONISSA SALVCIARVM. MD. ». Ma questa cornice, quantunque arieggi l'antico, è di fabbricazione moderna. A parer mio, non sono da approvarsi siffatte pericolose contraffazioni e tanto meno l'apposizione arbitraria di date e d'altre indicazioni che possono sviare l'incauto studioso.

Havvi eziandio in casa Cavassa, nel cortile, una balaustrata in marmo di stile non molto dissimile da quello di Matteo; ma essa non è già opera di costui, bensì di Pietro Lombardi, e proviene da Venezia, dove or son circa trent'anni fu acquistata dal marchese Emanuele d'Azeglio. E ben può dirsi un caso singolare quello che ha in tal modo, dopo circa tre secoli e mezzo, riavvicinato le opere del nostro Sanmicheli e di uno di quei Lombardi che, per quanto è lecito presumere, gli furono maestri in Venezia.

XXII.

Oltre alle descritte opere di marmo eseguite per il vicario Francesco Cavassa, altre non ne trovai in Saluzzo che mi sembrino del Sanmicheli, fuor che un ornato sopra la porta per cui dalla via di San Giovanni s'entra nel convento di San Giovanni, ed una grande icona di marmo, applicata al muro al di sopra d'un altare nel coro del Duomo.

La forma di quest'icona è simile a quella d'un trittico del quale sia predominante la parte centrale. Nei due scompartimenti laterali sonvi entro nicchie le statue di San Paolo e d'un altro santo. In quello di mezzo sono scolpite le storie della Natività e della Fuga in Egitto, l'una sovrapposta all'altra. In alto, sopra la cornice terminale, sono goffamente rappresentati due soldati dormienti, il cui gruppo serve di piedestallo al Redentore risorgente. Due angeli genuflessi collegano acconciamente la parte architettonica del centro con quella dei fianchi.

Esaminando con attenzione quest'opera, si trova che la disposizione delle parti e la composizione difficilmente possono venir attribuite ad altri che al Sanmicheli; ma l'esecuzione qua e là alquanto pesante e trascurata fa sospettare ch'egli v'abbia atteso in età già molto avanzata, oppure che vi avesse gran parte un qualche suo collaboratore di gusto men raffinato.

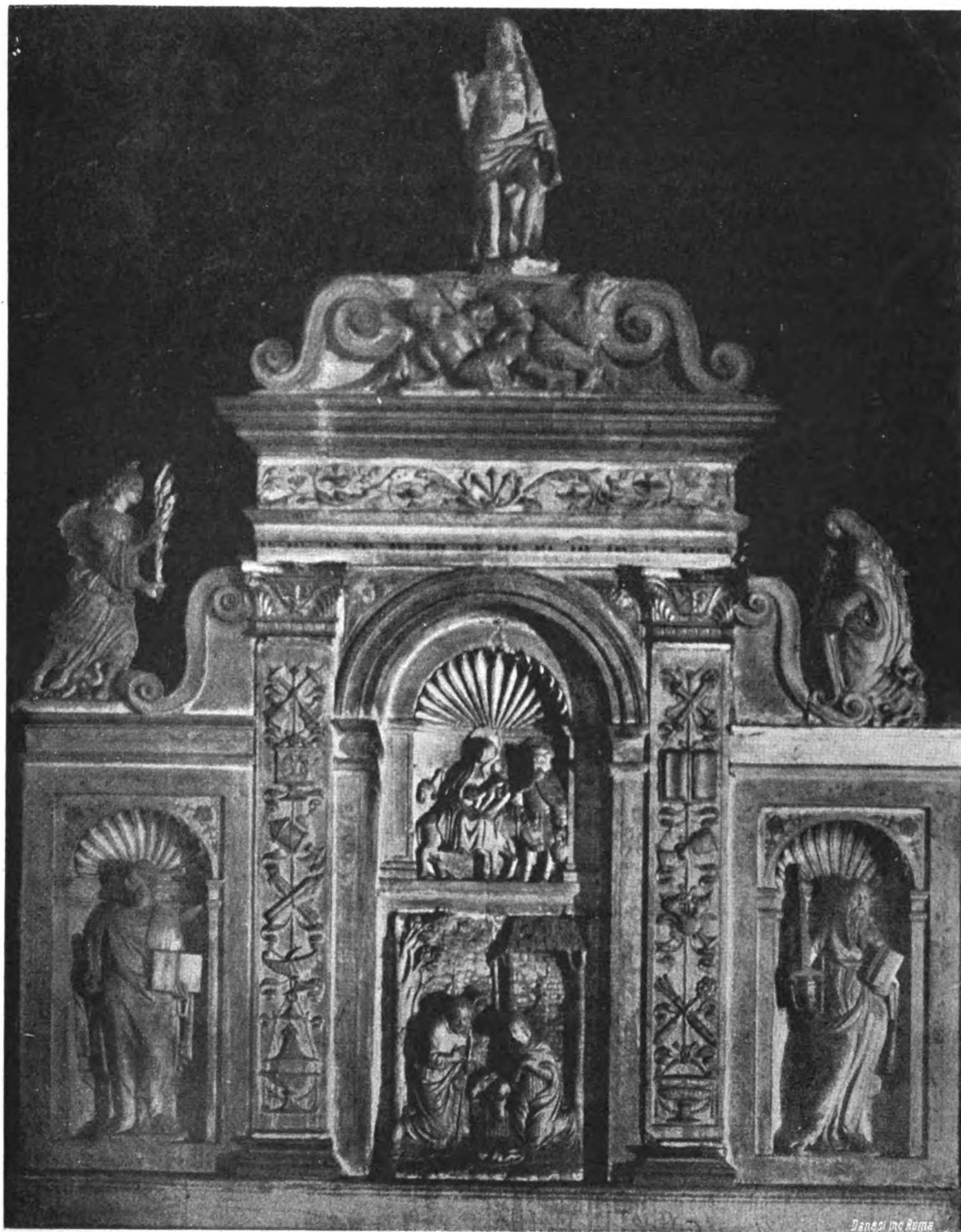
XXIII.

Nel 1522 il saluzzese Antonio Vacca, vescovo di Nicomedia, essendo tuttora in vita, fece scolpire per sè e per il già morto suo fratello Bernardino, vescovo d'Ascalona, il cenotafio visibile nella navata destra del Duomo di Saluzzo. Le statue a mezza persona e congiunte dei due prelati sono lavoro così grossolano che non lo ascriverò certamente al Sanmicheli.

Il Muletti [1] ci lasciò memoria della tomba, altra volta esistente nella chiesa di Sant'Agostino in Saluzzo, che Pietro di Cella, lo stesso ch'era stato vicario generale prima di Francesco Cavassa, nel 1522 fece porre per sè, allora ancor vivente, e per il fratello Teobaldo già deceduto. Vi si vedeva un'urna sorretta da quattro draghi alati, con sopra una statua marmorea coricata. Ma essendo quel monumento scomparso in principio di questo secolo, ora è impossibile giudicare se esso fosse tale da doversi mettere all'attivo del Sanmicheli.

Lo stesso è a dirsi d'un altro sepolcro, anch'esso da molt'anni non più in essere, ricor-

[1] Tomo VI, pag. 69.



ICONA DI MARMO, NEL DUOMO DI SALUZZO

dato dal Muletti come esistente nel chiostro del convento di San Giovanni; ed era quello del giureconsulto Gaspare Baldo, fattogli innalzare nel 1520 dalla moglie Sebastiana Provana.

XXIV.

Alla distanza di nove chilometri da Saluzzo v'è la terra di Revello, un tempo, grazie alla sicurezza delle sue fortificazioni ed all'amenità del sito, residenza favorita dei marchesi di Saluzzo. Questo borgo possiede una chiesa collegiata fondata negli ultimi anni del secolo XV [1] ed abbellita da una grandiosa porta di marmo, della quale, chi s'è formato un concetto della maniera del Sanmicheli, può con verosimiglianza crederlo autore. Essa ha in particolar modo molta relazione con la porta di casa Cavassa in Saluzzo, come salta agli occhi di chi esamina gli zoccoli delle lesene e gli orecchioni del finimento.

Un'altra particolarità di questa porta è che, quantunque abbia scolpita la data « M.D.X.X.X.IIII », e sia perciò una delle ultime creazioni del Sanmicheli, nessun altro lavoro di questo artista rivela così palesemente la maniera d'architettare della scuola di Pietro Lombardi e dei suoi figli. La si confronti, ad esempio, con la tomba del doge Pietro Mocenigo nella chiesa di San Zanipolo a Venezia, e si troverà che passano fra i due monumenti rilevanti somiglianze, specialmente nelle due grandi lesene laterali, decorate con statue a tutto rilievo, collocate entro nicchie sovrapposte. Una variante, giustificata dalla diversa natura dei due edifizi, introdusse il Sanmicheli nella lunetta della sua porta di Revello, scolpendovi un bellissimo altorilievo rappresentante la Vergine Maria col Bambino.

XXV.

Accanto alla collegiata di Revello havvi una casa guarnita d'una porta di marmo bianco, sul cui fregio si legge: FERME ET DROICTZ. Il tipo di essa è simile a quello delle porte della casa Cavassa e della sala del capitolo in San Giovanni a Saluzzo, e perciò la comprenderò volentieri fra le opere del Sanmicheli.

Suppongo che le parole FERME ET DROICTZ fossero il motto della famiglia che nella prima metà del Cinquecento era proprietaria della casa, sebbene il Muletti [2] affermi che quella era non una casa privata, ma la dogana marchionale.

Nell'antica cappella del palazzo marchionale di Revello sonvi tre chiavi di volta di marmo e con gli stemmi di Saluzzo e Foix. Sonvi pure due capitelli, in ciascuno dei quali è figurato un vaghissimo angelo adolescente che porta i detti stemmi. Sì le une che gli altri hanno qualche analogia col fare del Sanmicheli, ma non quanta basti per dirnelo autore.

XXVI.

Sin qui, descrivendo le porte di marmo ch'io reputo scolpite da Matteo Sanmicheli, mi sono a bello studio astenuto dal parlare delle imposte di legno in esse contenute. Ora, alcune di queste, [3] meravigliosamente intagliate a rabeschi, figure umane, forme geometriche, animali, frutti, fiori, stemmi, mostri, vasi ed altri soggetti, mi sembran formare con le parti

[1] Muletti, tomo V, pag. 154, 269 e 339.

[2] Tomo V, pag. 223.

[3] In Piemonte, dove l'arte ebbe sempre un carattere pratico anzi che astratto, s'incontrano molte belle porte antiche. Alcune di esse furono dal professor Riccardo Brayda pubblicate (50 fototipie in fol.) sotto il titolo: *Porte Piemontesi dal XV al XIX secolo;* Torino, Charvet-Grassi.



PORTA DELLA COLLEGIATA DI REVELLO

marmoree che le inquadrano un tutto così omogeneo, ch'io oso sostenere tanto le une quanto le altre essere, non certo l'esecuzione d'una stessa mano, ma l'invenzione di una stessa mente.

Le imposte di porte (che qui chiamerò semplicemente porte) alle quali alludo, sono le seguenti:

1° Quella della sala del Capitolo in San Giovanni di Saluzzo. Oltre che per il fine e gustoso lavoro, essa è notevole per una data ch'io, avendola bene esaminata, son forse il primo ad interpretare: « 1525 DIE 19 SEPTES », mentre sinora il millesimo fu letto « 1555 ». Quand'anche non vi fosse nessuna data, la margherita irradiata dal sole — trasparente allusione alla principessa il cui favore aveva elevato e mantenuto al potere Francesco Cavassa — che si vede figurata in due scomparti della porta, avrebbe dovuto far accorgere che il dir questa eseguita nel 1555 è un anacronismo, poichè nel 1555 la terribile marchesa era già morta da ventidue anni e da sette anni il Saluzzese era passato sotto il dominio della Francia, la quale aveva così finalmente raccolto il frutto delle dissensioni da essa incessantemente fomentate nella famiglia marchionale.



Imposta di porta, nella cappella dei Cavassa a Saluzzo

2° Quella esterna della casa Cavassa in Saluzzo. È opera bellissima e ben conservata. Vi son ripetuti il solito motto DROIT QVOI QVIL SOIT e la solita margherita col sole.

3° Quella della collegiata di Revello. È divisa verticalmente da cinque colonnine, le quali poggiano sopra uno zoccolo identico a quello delle vicine lesene di marmo. Nella parte superiore osservansi due graziosi delfini intagliati a tutto rilievo. L'esecuzione non può essere anteriore al 1534, data che, come vedemmo, è segnata sull'alto di quello che i Francesi chiamano *portail.*[1]

XXVII.

Le tre suddette porte sono le sole a me note che, secondo il mio apprezzamento, siano intagliate, con maggiore o minor fedeltà, d'appresso disegni del Sanmicheli e che siano entro cornici di marmo scolpite da quell'artista; ma altre ve ne sono che, quantunque non appoggiate ad opere di marmo del nostro scultore, mi sembrano eseguite sotto la sua direzione. Eccone l'elenco:

1° Varie porte nell'interno di casa Cavassa in Saluzzo. (Brayda, *Porte Piemontesi,* tav. V, VI, VII e XV).

2° Porta della parrocchiale di Villanova Solaro. Nello scomparto di mezzo, al piano superiore si vedono le lettere: « I. b. d. S. A. P », che verosimilmente indicano l'artefice intagliatore (Brayda, tav. VIII).

3° Porta della chiesa, or distrutta, di Santa Dorotea in Torino. Ha la data 1517. Si trova nel Museo Civico di Torino (Brayda, tav. IX, X e XI). Questa pare intagliata da un

[1] È generale a Saluzzo la ridicola credenza che le dette porte siano di legno di vite. A me pare che quello sia legno di noce.

artefice italiano, mentre tutte le altre sembrano dovute, per quanto riflette l'esecuzione manuale, ad un oltramontano. Siffatte differenze sono paragonabili a quelle che riscontransi nelle incisioni in rame fatte da diversi artisti d'appresso uno stesso disegno.

XXVIII.

Nelle prime pagine del presente scritto ho dato il testo d'una lapide relativa a Matteo Sanmicheli, della quale mi riservai di riparlare. L'esistenza di essa mi fu fatta conoscere dal dottor Giuseppe Roberti, professore di letteratura italiana presso l'Accademia militare di Torino, al quale ne professo la più grande obbligazione. Desideroso di vederla, mi recai nel marzo del 1895 alle Calcinere Inferiori — frazione del comune di Paesana nell'alta valle del Po — e non solo ve la trovai ancora, ma ebbi anche la fortuna d'acquistarla. Avendone io poi fatto omaggio alla mia città natale, essa è ora nel Museo Civico di Torino.



Imposta di porta, nella cappella dei Cavassa a Saluzzo

Detta lapide si trovava sopra la bassa porta d'un porcile nel cortile della casa di Battista Garino, ch'è una delle prime, a man destra della strada provinciale di Crissolo. Nella parte inferiore vi sono due rotture: l'una a sinistra, per la quale mancano due mezze linee dell'iscrizione, e l'altra a destra, che probabilmente tolse via le ultime lettere del millesimo « M.D.XX.... », sicchè adesso la data rimane incerta. La frase frammentaria « ... AC EFFIGIE SVA ... » indica chiaramente che eravi anche il ritratto di Matteo da lui stesso scolpito, ed infatti al di sotto del sito ov'era la lapide esiste ancora la nicchia che lo conteneva; ma esso è scomparso da molto tempo, giacchè nemmeno i più vecchi del paese ricordano di averlo veduto, e sarebbe ormai impresa vana il farne ricerca.

Come lo scultore luganese possedesse colassù una casa è cosa che, sebbene manchino notizie d'archivio, potrà facilmente indovinare chiunque sappia che in quella borgata delle Calcinere ed a pochi passi dall'abitato esiste una cava di varie qualità di marmi, della quale il Sanmicheli fu evidentemente il proprietario o l'usufruttuario.[1]

I marmi che si trovano alle Calcinere ed in altre frazioni del comune di Paesana sono così descritte dal Casalis:[2]

« Marmo bardiglio, colle macchie bige a linee parallele, di grana alquanto saccarina, e capace di ricevere una mediocre levigatura.

« Marmo bianco saccaroideo (calce carbonata) di una leggerissima trasparenza, onde si distingue colà col nome di alabastrino.

[1] Il cav. Guglielmo Jervis, conservatore delle collezioni del Museo Industriale di Torino ed autore di un riputato libro sui marmi italiani, mi dichiarò che in seguito a diligenti e ripetuti confronti venne nella piena convinzione che il monumento dell'arcivescovo Seyssel in Torino è composto del materiale di questa cava.

[2] *Dizionario geografico,* XIV, 48-49.

« Marmo nero ondulato, con lievi macchie di bigio scurissimo, ed attraversato da filetti di marmo bianco: riceve un'ottima levigatura.

« Marmo bardiglio, a macchie sfumate ed indecise: riceve un mediocre pulimento. Esso trovasi nella regione detta delle Calcinere.

« Marmo bigio scuro, attraversato da vene di spato calcareo bianco: riceve una bella levigatura. Si rinviene nella stessa regione. Tutte le suddette cave di marmo non vennero più coltivate da cinquant'anni in qua, [1] e sono sepolte sotto le rovine dei terreni superiori.

« Marmo bardiglio colle macchie a linee parallele: riceve difficilmente una bella levigatura. Della regione delle Calcinere.

« Marmo bardiglio a macchie incerte: non riceve pulimento. Della medesima regione.

« Marmo bianco, translucido, saccarino. Trovasi coi due bardigli precedenti. Al fianco rivolto a tramontana, ed in prossimità della borgata che si appella delle Calcinere Inferiori, trovasi una cava di marmo bardiglio che passa dal bianco al bigio, venato di striscie bigio-turchine: giace essa in un fondo del signor Francesco Andrea Bianco.... Questa cava è attualmente [2] coltivata dal signor Bianco proprietario di essa ».

Da alcuni anni le cave delle Calcinere furono abbandonate, non perchè sia venuto a mancare il minerale, ma perchè la coltivazione più non era rimunerativa.

È tradizione, confermata dalle parole del Casalis, che nei secoli passati l'estrazione si facesse da una parte diversa da quella donde fu fatta in questi ultimi anni, ma che, forse alla fine del passato secolo, una gran frana abbia otturato la parte antica, obbligando i minatori ad aprirsi un'altra via per giunger sino ai marmi.

M'avrebbe sorpreso che Matteo Sanmicheli, dopo essersi compiaciuto a fregiare pomposamente del suo ritratto e d'una poco modesta iscrizione la propria casa, non si fosse anche, seguendo la consuetudine di molti artisti di quell'età, mostrato liberale di qualche suo lavoro verso la chiesetta del luogo. Ed effettivamente la parrocchia delle Calcinere Inferiori, dedicata a Sant'Antonio, ha nella sua facciata produzioni indiscutibili della mano di Matteo, cioè gli stipiti della porta e tre ornati.

Le dette sculture si trovavano nell'antica parrocchia, ora distrutta, dalla quale furono trasportate in quella presente, che fu innalzata verso la metà di questo secolo.

Di questo fatto va data gran lode a quegli alpigiani, come pure dell'aver essi sempre saputo resistere alle offerte di chi per qualche denaro vorrebbe spogliarli di quelle preziose memorie.

Uno degli ornati è murato sopra il portale e serviva anticamente di cornice a qualcosa, forse ad uno stemma del Sanmicheli.

I due altri sono infissi nel muro a ciascun lato del portale. La loro forma dimostra chiaramente che in origine non erano destinati a decorare l'esterno di un edifizio; ed infatti chi legge le iscrizioni in essi contenute — l'una delle quali è: AQVA BENEDICTA EXTINGVE DELICTA NOSTRA, e l'altra: PER HVIVS AQVE TACTVS DELEANTVR DEMONVM ACTVS — capisce subito che questi sono frammenti di un fonte battesimale.

Oltre le mentovate opere non rinvenni alle Calcinere altro di attribuibile al Sanmicheli che forse uno stemma, incastrato nel muro d'una casa che dà sulla strada di Crissolo, dei Tapparelli conti di Lagnasco, poi marchesi d'Azeglio. Vi si legge: MATER DEI MEMENTO MEI, motto di quest'insigne famiglia.

Qui voglio notare un curioso particolare. Appresi da un abitante delle Calcinere che vi sono colà due famiglie il cui cognome è Re, e che per distinguerle l'una vien chiamata Re-Cocco e l'altra Re-Porlezza. Il nome della patria di Matteo Sanmicheli aggiunto a quello d'una delle famiglie del luogo dov'egli teneva casa ed aveva importanti interessi non è forse un indizio che questi Re-Porlezza discendano, per linea di donne, dall'illustre scultore lom-

[1] Il tomo XIV del *Dizionario geografico* fu pubblicato nel 1846.

[2] Vedi la nota precedente.

bardo? Si noti che la casa ove trovavasi la lapide del Sanmicheli apparteneva in principio del secolo scorso, come appare da un'iscrizione e da uno stemma dipinti sopra la porta carraia, a certo Antonio Re, ignoro se dei Cocco o dei Porlezza. [1]

XXIX.

Al verso della carta 1 del *Manoscritto G* di Leonardo da Vinci si legge:

« Monbracco sopra Saluzzo, sopra la Certosa un miglio, al piè di Monviso è una miniera di pietra faldata, la quale è bianca come marmo di Carrara, senza macule, che è della durezza del porfido e più; della quale il compare mio maestro Benedetto scultore [2] ha impromesso di darmene una tavola per li colori, a dì 2 di genaro 1511 ».

L'Amoretti [3] ed il Muletti [4] deducono da questa nota del grande enciclopedista toscano ch'egli visitò personalmente i luoghi in essa nominati.

Gustavo Uzielli [5] invece dice essere soltanto probabile ch'egli si trovasse allora nell'Alta Italia, ma non potersi affermare che egli andasse nelle sopradette località, senza che peraltro tale supposizione possa del tutto escludersi.

Su questo punto io vado più in là che l'Uzielli, e ritengo che le parole di Leonardo non solo non provino, ma anzi escludano ch'egli nel 1511 si trovasse nel Saluzzese. Difatti, s'egli si fosse recato alla miniera da cui s'estraeva la pietra che destò la sua attenzione, od anche s'egli si fosse trovato in Saluzzo, facil cosa gli era di procurarsi direttamente la desiderata « tavola per li colori », mentre dovette contentarsi della promessa di maestro Benedetto. Inoltre egli sarebbe stato più esatto nelle sue indicazioni topografiche.

Ma qual'era questa « pietra faldata, bianca come il marmo di Carrara? » L'Uzielli, commentando le parole di Leonardo, così discorre in proposito:

« Fra Envie, borgata situata a 11 chilometri da Saluzzo alle falde e ad oriente del Monte Bracco, e Barge, che giace a tramontana di esso, elevasi sul monte stesso, al confine di quei due Comuni, un antico convento, già spettante alla Certosa di Collegno: ed è appunto da quella parte del Monte Bracco che si trovano, in generale a mezza costa e specialmente a due chilometri, oltrepassata la Certosa verso Barge, le cave principali della pietra che da questo paese è conosciuta sotto il nome di *bargiolina*. Essa, come è noto, si sfalda in lastre sottili, perfino di un centimetro, ed è costituita, quasi essenzialmente, di quarzo con poche lamine di mica interposte fra lastra e lastra, ed è quindi durissima e molto adattata, fra altri usi che può avere, per macinar colori.

« Due punti del citato passo di Leonardo possono sembrare poco esatti. Il primo è quello ove dice che le cave da lui indicate a un miglio sopra la Certosa sul Monbracco, sono pure al piè del Monviso, mentre il Monbracco è un'ultima diramazione del gruppo di quell'alto monte; e soltanto quindi in quest'ultimo senso l'espressione di Leonardo è giusta. Il secondo punto è quello ove è detto che la pietra in discorso è bianca come il marmo di Carrara. Ora veramente le bargioline hanno un colore vario che oscilla dal bianco grigiastro al gial-

[1] Molte sono le famiglie chiamate Re in altre terre vicine alle Calcinere. Ed io credo che da una di esse abbia preso il nome l'incantevole Piano del Re, alle falde del Monviso, nome che gli storici vanamente si sforzarono di far derivare da qualche sovrano che là avrebbe soggiornato.

[2] Il Ravaisson Mollien ha creduto che questi potess'essere Benedetto da Maiano; ma, come fu osservato dal Richter, costui era già morto fin dal 1497. Un tempo io fui persuaso che questo misterioso personaggio fosse Benedetto da Rovezzano, scultore fiorentino o pistoiese, nato nel 1474 ed ancor vivo nel 1552, il quale fece più d'un viaggio nell'Alta Italia; ma ora propendo a credere che si tratti piuttosto di Benedetto Briosco da Porlezza.

[3] *Memorie storiche su Leonardo da Vinci.*

[4] *Storia di Saluzzo,* VI, 58-60.

[5] *Leonardo da Vinci e le Alpi,* in *Bollettino del Club Alpino Italiano,* vol. XXIII, n. 56, anno 1890.

lastro; ma non bisogna giudicare questo colore da quello che prende la pietra quando è messa in opera. Allora infatti, cioè quando è esposta alle intemperie, essa ingiallisce, in causa dell'ossidazione del ferro esistente nella mica che si trova in laminette nella roccia. Nella cava invece, le bargioline (almeno alcune varietà), se non bianchissime sono d'un bianco leggermente giallastro ».

Questa conclusione dell'Uzielli, che la pietra promessa dallo scultore Benedetto a Leonardo da Vinci fosse una bargiolina, non mi convince. Ben è vero che le bargioline possono per la loro durezza esser paragonate al porfido, ma è pure innegabile che esse, non escluse quelle di più recente estrazione e di qualità più chiara, son ben lontane dall'esser bianche come il marmo di Carrara e senza macchie; hanno poi un aspetto estremamente rozzo, e non sono adatte ad essere adoperate in lavori di qualche finitezza.

La sola cava a me nota che in quelle località ed in quei tempi fornisse materiale bianco come il marmo di Carrara è quella delle Calcinere, la quale è di circa quattro ore di cammino più vicina al Monviso che non siano le cave di bargioline; ma per altra parte è da considerarsi che le Calcinere non sono situate sul Mombracco e sono a parecchie miglia dall'antica Certosa.

Adunque il testo vinciano, qual è formulato, non parmi suscettibile d'una interpretazione soddisfacente. Havvi però un'ipotesi che può spiegar le inesattezze e conciliare le discrepanze, ed è la seguente: che maestro Benedetto abbia parlato a Leonardo tanto della miniera del Mombracco quanto di quella delle Calcinere, e che il pittore, quando, forse dopo il trascorso d'alcuni giorni, notò sul suo albo le informazioni ricevute, abbia fatto una sola delle due miniere. Alla cava del Mombracco si riferirebbero i particolari della distanza dalla Certosa del Monbracco, della durezza e della sfaldatura della pietra; alla cava delle Calcinere quelli della situazione al piè del Monviso e della bianchezza immacolata del minerale.

Poichè ho parlato di Leonardo, aggiungerò che il Rondolino [1] osservò che in uno scomparto del grande tabernacolo del Duomo di Chieri vedesi copiata in bassorilievo la composizione della famosa Cena. Il particolare è vero, sebbene molte sieno le varianti fra l'opera di pittura e quella di scultura. A questo proposito giova ricordare che a Revello, paese dove il Sanmicheli lasciò lavori e pel quale doveva passare per recarsi alle sue Calcinere, si conserva ancora nell'antico palazzo dei marchesi di Saluzzo una copia a fresco del capolavoro del Vinci, fatta « KAL. IULII 1519, DIVE MARGARITE DE FVXO IMPENSA », come significava una scritta che scomparve in occasione di riparazioni ai danni che il terremoto del 1887 aveva prodotto all'edifizio.

XXX.

S'ignorano gli anni della nascita e della morte di Matteo Sanmicheli. Le notizie documentali che si hanno di lui comprendono il periodo dal 1510, data dell'atto relativo al monumento del Gambera, al 1528, data dell'istrumento concernente l'oratorio di Torino. Posteriormente non s'incontra più che il millesimo 1534 sulla porta della collegiata di Revello, il quale, però, rigorosamente parlando, può anch'essere stato segnato dopo la morte dell'artista che ideò il lavoro. È probabile che l'anno della sua nascita non sia lontano dal 1485.

Le sculture noverate qui sopra non sono certamente le sole ch'egli abbia prodotto; anzi è lecito sospettare che della maggiore e forse miglior parte dei suoi lavori abbia perito ogni memoria. Nondimeno quel tanto che giunse a noi è tale da assicurare al suo autore un bellissimo posto fra gli scultori ed architetti italiani del Rinascimento, il che non è pic-

[1] Op. cit., pag. 66.

colo elogio. Basti il ricordare i mausolei del Gambera, del Tebaldeschi, del Sangiorgio, del Seyssel, di Galeazzo Cavassa, l'oratorio di Torino, il cortile del palazzo di Gian Giorgio di Monferrato, l'icona di Chieri.

Mentre i grandi maestri d'altre parti d'Italia lavoravano sotto il patrocinio di munifici ed intelligenti signori, Matteo Sanmicheli operava, non protetto da alcuno, in una regione che per ciò che s'attiene alla scultura poteva dirsi barbara e rozza, ed in tempi così terribilmente infelici per pubblica miseria che la storia non ne ricorda altri eguali. Onore al maestro di Porlezza che, senza lasciarsi inflacchire da tanti guai, li lenì col sorriso dell'arte, seminando le nostre provincie di numerosi e mirabili monumenti, che rimarranno ad eterna testimonianza non meno del suo valore nell'arte che della fortezza del suo animo.

Alessandro Vesme.

RECENSIONI

The Guide to the italian pictures at Hampton Court. Kyrle Pamphlets, n. 2, written by Mary Logan, published by A. D. Innes and Co., 1894.

Come si vede, è dovuto questo istruttivo fascicoletto ad un'altra signora, e possiamo aggiungere ad una assai gentile e perspicace signora.

In una graziosa e semplice edizioncella, come si sanno fare con gusto speciale in Inghilterra, essa ha messo a disposizione di una benemerita società di Londra, la *Kyrle Society,* questo suo catalogo ragionato di una galleria pubblica di proprietà regia, situato in un palazzo di campagna in vicinanza di Londra.

La Kyrle Society, fondata nel 1877, coll'intento di raggiungere il massimo sviluppo delle proprie forze, secondo il suo motto: — « to the utmost of our power » — ha per iscopo di decorare i luoghi di riunione degli operai, gli ambienti degli ospedali, tutti i locali di riunioni popolari, di vigilare sulla manutenzione e sugli abbellimenti dei giardini pubblici, di organizzare dei concerti e delle società corali nei quartieri dei poveri, di distribuire dei libri buoni agli ospitali, alle case di lavoro (*work-houses*) ai club e alle biblioteche dei quartieri, in fine *di pubblicare degli opuscoli semplici e di poco prezzo intorno a soggetti spettanti all'arte.* Fra questi ultimi non sono esclusi i cataloghi, e tale è appunto quello che ci sta dinnanzi.

La R. Galleria di Hampton Court è nota agli amatori altrettanto per l'intimo pregio dei tesori artistici, massime di arte italiana, che contiene, quanto (pur troppo) per la trascuranza e il poco buon ordine con cui vi sono tenuti ed esposti. Una mano, o più mani probabilmente d'iniqui restauratori vi hanno imperversato sgraziatamente in tempi passati, sfigurando, alterando, manomettendo le tele e le tavole dei nostri grandi maestri, talvolta in modo da renderli ora quasi irriconoscibili. Non ostante la nostra scrittrice si aggira fra i medesimi con quella famigliarità che proviene da chi già si è occupato del soggetto e con altri si è in proposito trattenuto.

Poi che fra i disordini tuttora in vigore in quella Galleria va notato anche quello di una classificazione per autori spesse volte arbitraria ed erronea, è opera benemerita quella di chi si accinge a portare un po' di luce e di discernimento in tanta confusione. Nel caso presente poi è stato fatto anche di più; l'autrice si è preso l'impegno di dare volta per volta, trattando i diversi autori, un breve cenno dell'origine loro e del nesso che li congiunge nella storia dell'arte, sempre in base ai più recenti risultati della critica.

Il lavoro è diviso in sette capitoli, rispondenti ai titoli seguenti:

I. La scuola veneta (e questo in relazione a quanto offre la Galleria è il più esteso).
II. Milano: Marco d'Oggiono.
III. Ferrara-Venezia: Dosso Dossi.
IV. Ferrara-Bologna: Costa e Francia.
V. Correggio e Parmigianino.
VI. Decimottavo secolo, Venezia.
VII. Mantegna.

Nel primo, incominciando coll'antisala per cui si entra nella Galleria stessa, nell'additare una grande tela di Antonio Canal detto il Canaletto, accenna all'abuso fatto del suo nome, confondendo le opere sue proprie con quelle de'suoi scolari e seguaci e massime del suo nipote Bernardo Belotto. Nel suo processo di esclusione poi va troppo oltre, ma, come consta, per pura svista, non rammentando come opera del maestro in capo, il quadro suo più bello e più importante nella National Gallery di Londra, ch'è quello rap-



Fig. 1ª. - SANTA CATERINA, DI GIAN PIETRINO

(Galleria di Hampton Court)



Fig. 2ª. - FLORA, DI BERNARDINO LUINO

(Galleria di Hampton Court)



Fig. 3ª. - SANTA CATERINA, DEL CORREGGIO

(Galleria di Hampton Court)

presentante la Scuola di S. Marco e la ceremonia del Giovedì santo, quando il Doge e i suoi addetti insieme alla confraternita di S. Rocco si recano in processione alla chiesa di S. Marco a venerare il sangue miracoloso.

Procedendo oltre, prende a considerare i quadri nel loro ordine storico. I nomi dei due capiscuola Gentile e Giovanni non vengono citati se non per via d'esclusione rispetto a quanto in quelle sale apparisce. Passando alla scuola viene manifestata un'idea che ci pare per lo meno un poco ardita e tale da voler essere ulteriormente vagliata; quella cioè di aggiudicare senz'altro a un pittore tanto poco noto quale Morto da Feltre una composizione di un Concerto, ideato in quattro figure, intente alla musica, e che nel concetto richiamano un poco il quadro delle *Tre età* a' Pitti, quivi aggiudicato a Lorenzo Lotto. I confronti addotti per giungere all'accennata attribuzione non ci paiono sufficienti, tanto più che il dipinto di Hampton Court apparisce assai sciupato e quindi difficile da determinarsi. Non ammetteremmo neppure che si possa ritenere quale opera di Giorgione, come vorrebbe il Catalogo ufficiale, il quale d'altronde fa buon mercato di tanto nome. Una volta nonostante, ma una sola, pare a noi del pari che alla nostra signora, possa quel gran nome essere evocato con ragione anche nella Galleria della regina, qui esaminata, ed è a proposito della misteriosa testa e busto di un pastore che tiene un flauto nella mano destra.

A onor del vero fu il Morelli il primo critico che si espresse in favore di tale battesimo, per quanto non senza qualche esitazione, che si trova motivata in un periodo del suo capitolo concernente Giorgione nel 2° volume tedesco dei suoi *Studi critici,* dove si espresse nei termini seguenti:

« Nella seconda sala della Galleria di Hampton Court sta appeso sotto il n.° 10 un quadro, nel quale è rappresentato un giovano pastore con un flauto nello mano; il quadro quivi porta il nome di Giorgione e nel parer mio non senza ragione. Se non che, avendolo io veduto con iscarsa luce, non vorrei farmi garante di simile battesimo ».

Ora che il quadro è meglio esposto e potè pure essere veduto da vicino nella recente esposizione veneta di Londra, il Morelli avrebbe certamente mutato in piena certezza il suo dubbio, e avrebbe consentito volentieri nell'entusiastica qualifica che ne fa la signora Logan, dove dice: « Il viso è di così raggiante bellezza, che persino i ritocchi e gli annerimenti non saprebbero nascondere il bell'ovale, le squisite proporzioni, il calor dello sguardo, la dolcezza della bocca, la morbida ondulazione dei capelli, il felice atteggiamento della testa ». E bene rileva alla sua volta il signor Bernardo Berenson nella sua rassegna dei quadri all'esposizione surriferita, le somiglianze fra il grazioso volto del pastore e quello della Venere dormiente di Dresda, dal comune consenso accettata per opera di Giorgione. Oltre alla corrispondenza delle fattezze il Morelli vi avrebbe pure riscontrato altro tratto caratteristico, ed è quello della forma triangolare della fronte, che ritrova anche nel Cavaliere di Malta, nel ritratto del bel giovine ora a Berlino, nella Madonna di Madrid ed altrove.

Passando a Tiziano, la scrittrice gli afferma due ritratti, e ne prende occasione per fare una digressione utile intorno a quanto altro di lui si vede sparso per l'Inghilterra. Prende poscia in esame gli altri principali Veneti che si trovano rappresentati colà, quali sono il Palma, il Lotto, il Licinio, Savoldo da Brescia, lo Schiavone, il Tintoretto, il Veronese, ecc., manifestando molte idee nuove in proposito. Nominando poi il Cariani, cita una Venere giacente, non esposta, come una delle tante imitazioni della già rammentata celebre Venere di Giorgione, la quale ci fa pensare ad altra diva della stesso pittore bergamasco che vedesi ora senza nome aggiunta agli altri quadri a piano terreno della villa Borghese.

Nel secondo capitolo la materia è scarsa, poichè non si tratta che di una piccola tavola di Marco d'Oggiono, verso il quale per verità si mostra un po' troppo severa, qualificandolo senz'altro pel peggiore degli scolari di Leonardo e dimenticando un pregio suo particolare, che consiste nella tecnica del suo colorito, delle più solide e più perfette si siano mai adoperate fra gli antichi, per cui i quadri suoi sono giunti a noi spesso in uno stato di conservazione meraviglioso. Della quale circostanza abbiamo un'attestazione splendida fra altro nel doppio trittico, segnato del suo nome, entrato a far parte recentemente della pregevole raccolta del cavaliere Benigno Crespi di Milano, dove non si saprebbe se sia da ammirare più la vivezza e la freschezza delle figure o lo smalto del colorito, lucente quale rubino.

Verrebbe di seguito una Santa Caterina, dalla scrittrice ritenuta dello stesso Oggiono, mentre il tipo suo, tanto nel viso, quanto nelle mani e nell'andamento dei panni, accenna ad altro scolaro di Leonardo, cioè a Gian Pietrino (fig. 1ª), potendo

essere paragonato con analoghe mezze figure della Galleria Borromeo di Milano, già prese in considerazione in questo periodico.

Porta bene l'impronta di Marco invece il primo quadro citato, il di cui soggetto è quello tanto grazioso, desunto forse da un motivo del Vinci in origine, quello vale a dire dei due Bambini Gesù e S. Giovanni, seduti per terra, che si danno un bacio tendendo le braccia uno verso l'altro. Motivo questo che vediamo spesso ripetuto tanto nella scuola quanto per mano di copisti stranieri. A proposito di questo pittore non sappiamo su quale dato la signora Logan abbia accettato la data 1540 come quella della sua morte, mentre il Lanzi cita un necrologio che ricorda la morte di Carlo d'Oggiono nel 1530.

Nè ci consta perchè abbia omesso di rammentare una mezza figura di Bernardo Luini in questo capitolo, dal tipo analogo a quelli delle celebrate Modestia e Vanità, come si può rilevare dalla unita figura 2ª.



Fig. 4ª. - PARTE DEL TRIONFO DI G. CESARE

(Disegno di A. Manteona nella raccolta di Chantilly)

Del focoso Dosso da Ferrara enumera ben quattro quadri, parte ritratti, parte soggetti religiosi, per cui il pittore si può dire altrettanto bene rappresentato a Hampton Court quanto lo è male nella grande Galleria Nazionale.

Del Francia avvi un Battesimo di N. S., che rammenta alquanto quello della Pinacoteca di Dresda,

e che, se fosse rimesso in buon ordine, parrebbe forse migliore di quello che appaia ora alla nostra signora. Quanto al ritratto, rammentante, come ben osserva, le sembianze della figura creduta d'Isabella d'Este in una tela del Costa (già decoro del suo gabinetto a Mantova, e ora al Louvre), a Hampton Court viene dato senz'altro al Perugino, laddove dal nuovo Catalogo ragionato certo con maggiore criterio viene indicato quale opera del Costa.

Da Ferrara venendo al Correggio, vi è per lo meno un' opera vera, viva e lucente da addurre, ed è la Sacra Famiglia a mezze figure, ora illustrata nella bellissima pubblicazione concernente le scuole di Ferrara e di Bologna, quali ebbero a figurare in apposita esposizione a Londra l'anno scorso, dove parecchi dei quadri di Hampton Court qui rammentati erano stati depositati in prestito. Bene rileva in detta Sacra Famiglia il nuovo Catalogo l'influenza tuttora sensibile di Dosso Dossi, tale quale apparisce pure, si può ritenere contemporaneamente, nel Riposo in Egitto della Tribuna degli Uffizi di Firenze.

Ci piace poi di riprodurre qui per la prima volta, da una fotografia, un' altra tela della stessa raccolta (fig. 3), quella cioè a dire di una Santa Caterina, che viene giustamente indicata come « una delle ultime opere del Correggio, molto raffinata, e di sentimento quasi moderno ».

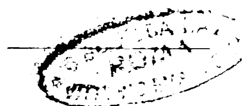
Nel settimo capitolo sono illustrati solo due quadretti di Pietro Longhi, il contemporaneo e compaesano del Goldoni, alla natura del quale egli corrisponde nel ramo suo. « Sono, soggiunge, due piacevoli esempi della maniera tenuta dal Longhi nel rappresentare la vita contemporanea di Venezia, pieni di garbo e di *humour* come interpretazione, di delicatezza e di sentimento come tono ».

Viene da ultimo, come chiusura della galleria, il magnifico e grande fregio del Trionfo di Cesare, di Andrea Mantegna, già decorante una sala del palazzo di S. Sebastiano a Mantova. « Questa serie di nove dipinti sarebbe, osserva, non solo il più elevato possesso di questa raccolta, ma il più magnifico capolavoro di un maestro italiano in qualsiasi galleria, se fosse tuttora quello ch'era in altri tempi. In origine certamente dovette spiegare tutto quello che il Mantegna possedeva in fatto delle più eminenti qualità, il suo apprezzamento dell'antico, la sua maravigliosa facoltà di ricostituirlo, il suo sentimento del bello, e il suo intendimento per quel che concerne la decorazione. Ma l'opera qual'è ora non è nulla più che il *menu* di uno splendido banchetto ».

Infatti tutto vi è stato miseramente sfregato e ridipinto (si trattava di un dipinto a tempera dolce) tanto che nell'intera serie « non rimane forse più di una dozzina di pollici quadrati in cui la mano del Mantegna apparisca tuttora visibile ».

Fortunato in confronto il Duca d'Aumale, il quale nella sua raccolta di Chantilly possiede fra i suoi disegni di maestri antichi un foglio a penna, nel quale vedesi sempre la mano genuina del maestro! Poichè è uno studio per una parte del Trionfo lo diamo qui riprodotto nella figura 4.

G. F.



DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

IL TRITICO DI BORGOMANERO





IL tritico, che si conserva nella « Scuola » della chiesa parrocchiale, è certo la pittura più insigne di Borgomanero, e v'è giustamente apprezzata; ma se ne ignora completamente l'autore. Solo udii accennare alla tradizione che sia opera di più di un pittore.

Spogliando gl'inventari della « Confraternita del SS. Sacramento », ve lo trovai menzionato parecchie volte.

In quello del 1617 è detto: « Un'ancona dipinta ad olio di buonissima mano, coll'immagine della Beata Vergine nel mezzo, a man dritta Sant'Andrea ed alla sinistra San Giovanni, con molte altre immagini, con quattro pilastri e loro piedistalli, basi e capitelli, con un cornicione di sopra, tutto ben intagliato e dorato, la quale ancona era altra volta sopra l'altare di San Bartolomeo, con una tenda davanti di tela dipinta, ed un finestrino nel mezzo ove si conserva il SS. Sacramento ».

In quello del 1698:

« Un'ancona dipinta od olio. In mezzo vi è dipinta l'immagine della B. V. M., di San Bartolomeo e San Gioseffo; dalla parte destra Sant'Andrea e dalla parte sinistra San Giovanni Evangelista. E disopra il cornicione la Pietà e molte altre figure, con quattro pilastri e piedistalli intagliati e dorati; basi, capitelli e cornicioni tutti dorati; quale ancona è conservata nella sua cassa; e disotto dell'ancona vi è un piedistallo di legno intagliato con quattro puttini dipindi e dorati ».

In quello del 1758 si soggiunge:

« .... Sopra quel cornicione, evvi, in picciol arcella di legno indorato, la seguente inscrizione: DEO AC DIVO BARTHOLOMEO, col millesimo 1567 ».

Nell' inventario del 1774:

« In prospetto a detto oratorio vi resta un'antica Tribuna con legname dorato, divisa in sei campi. In quello di mezzo si vedono dipinti la Beata Vergine col Bambino fra le braccia ed altri due santi, con un angiolino al piede che suona il violino. Nel campo destro Sant'Andrea e nel campo sinistro San Giovanni Evangelista col segnale del loro martirio, e negli altri tre campi superiori ai suddetti vi sono dipinti: in quello di mezzo la Pietà colla B. V. e San Giovanni Evangelista, e nei due laterali due angiolini cadauno. Superiormente al campo di mezzo vi resta una tabella, con iscrizione nel mezzo, dicente: DEO AC DIVO BARTHOLOMEO DICAT. MDLXVII ».

Come appare da queste descrizioni confermate da alcuni fori nella parte superiore dell'incorniciatura, il tritico, quale ora lo possediamo, manca anzitutto di due campi, contenenti ciascuno due angeli a fianco della Pietà; e manca, oltre a ciò, della tela dipinta, che lo

copriva, e della tabella dedicatoria, che lo coronava; esso costituiva l'ancona del nostro altar maggiore, dedicato a San Bartolomeo.

Alcuni anni or sono il tritico mancava anche della stessa Pietà; e spetta al dott. Carlo Balsari il merito d'averla con studiosa cura ricercata e d'averla rinvenuta nei solai della chiesa parrocchiale, dimenticata e sepolta, chissà da quanto tempo, sotto la polvere.

Le ricerche fatte per ricuperare anche gli angioli e la dedica riuscirono finora completamente infruttuose.

Ma, come vedesi, non ostante che contengano tante preziose notizie, anche gl' inventari della Confraternita ignorano l'autore dell'opera.

***

Essa è tuttavia di valore, e merita l'affetto dei Borgomaneresi e vale la pena che si ricerchi a chi noi la dobbiamo.

La parte centrale è la migliore: la Madonna col Bambino in braccio e l'angiolo ai piedi sono mossi assai caramente, ed è grazioso molto il concetto che anima tutta la composizione; poichè Gesù, tolto un frutto dal canestrino di San Giuseppe, lo porge, dall'altro lato della Vergine, a San Bartolomeo, il quale, senza distrarsi dalla lettura, stende quasi meccanicamente la mano a riceverlo, mentre l'angioletto, seduto su fiorellini ed erbette, accompagna quella sacra e semplice poesia, ora col violoncello ed ora col mandolino.

Sono pure assai buone le figurine dipinte sul basamento: San Cristoforo, San Sebastiano, San Rocco, S. Eustachio e San Bartolomeo. Questo si vede a sinistra, mentre viene scorticato da due manigoldi, ed a destra, che, scorticato, si è messa la sua pelle in ispalla su di un bastone e, con molta disinvoltura, se ne va, come fanno i nostri contadini colle loro sacche da viaggio, lasciando così insoddisfatti sullo sfondo, pare, due mercanti che si direbbe v'abbiano fatto conto.

Invece, meno buone sono le due tavole grandi di San Giovanni e di Sant'Andrea, che, oltre all'essere completamente convenzionali, presentano un fare molto rigido e statuino.

Nella Pietà, all'ottima composizione corrisponde poco l'accuratezza della esecuzione.

Conforme la tradizione, che l'opera appartenga a più pittori, il modo di colorire non può essere precisato e sembra vario; uno solo invece sembra il disegno e le stesse particolarità, nelle mani, nei piedi, nelle pieghe, ecc., si riproducono in tutte le parti.

Qualche licenza pittorica segna l'avvicinarsi del seicento: alcuni santi hanno l'aureola ed altri no; gli animali sono foggiati stranamente, un carnefice di San Bartolomeo è stracciato sino alla miseria, ecc.

L'incorniciatura, coi suoi viticci dorati arrampicantisi sul fondo celeste delle colonnette, ha, non ostante la grossolana ingessatura, certamente posteriore, un effetto gentile.

***

Certo questo tritico appartiene alla scuola di Gaudenzio Ferrari.

Ma la sua mano non v'è certamente, e non occorre la data fornitaci dagl' inventari per escludere che sia sua fattura; nè giova in contrario la tradizione raccolta dal Cotta,[1] che il Ferrari ha pure lavorato in Borgomanero, e l'osservazione che il nostro Borgo non possederebbe altro da potergli attribuire.

Passando perciò in rassegna gli scolari di Gaudenzio, nasce a prima vista la domanda: se autore del nostro tritico possa essere o Antonio Zanetti, o Gio. Batta Della Cerva, il maestro del Lomazzo.

E, infatti, il Della Cerva è da antiche memorie ricordato come nativo di Borgomanero,

[1] *Museo Novarese*, Stanza IV, pag. 287.

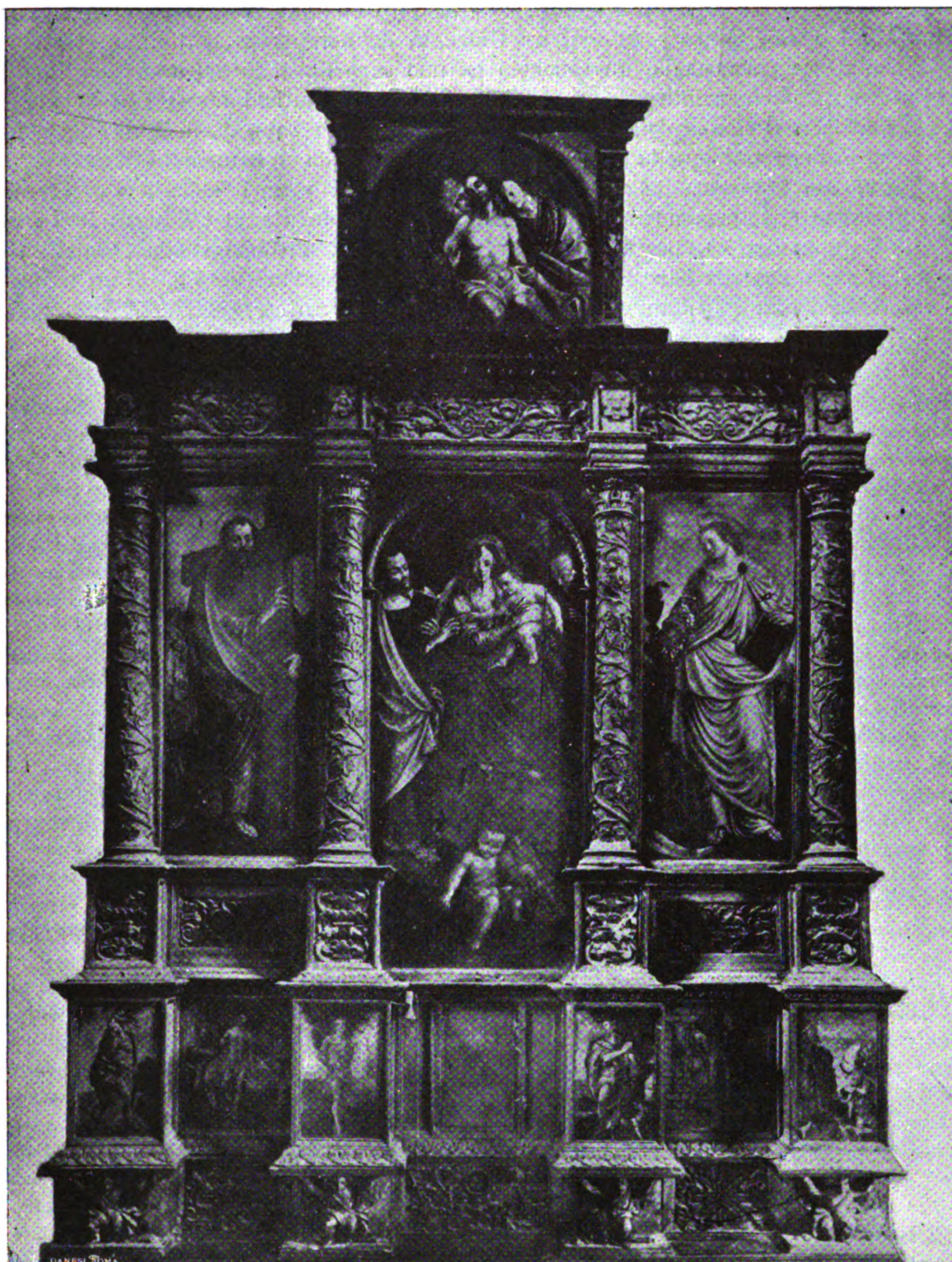


Fig. 1ª. - IL TRITICO DI BORGOMANERO

(Da una fotografia di Marcozzi di Milano)

dove troviamo ancora parecchie famiglie, che ne continuano il nome, ed il Zanetti, detto da Novara, e più comunemente il Bugnate (dal grazioso villaggio dove nacque, a circa cinque chilometri dal nostro Borgo), figlio di un Giovanni da Borgomanero, dipinse, secondo il Cotta, [1] nell'antica parrocchiale un cenacolo ed una cappella dello Spirito Santo. La quale notizia ci venne recentemente confermata dalla scoperta di antichi affreschi (tosto ricoperti colla nicchia della Madonna delle Grazie) sopra la presente cappella di San Bartolomeo, dove pare ci fosse appunto quella antica dello Spirito Santo, e da un istromento 16 ottobre 1545 rogato dal notaio Francesco Pelicciari di Borgomanero, col quale i fabbricieri della chiesa di San Bartolomeo, in pagamento di lire ventitrè imperiali, dovute ad « Antonio de Bugnate pictori de Burgomanerio », per lavori da lui fatti « circha anchonam Sancti Spiriti constructam in dicta Ecclesia Sancti Bartholomej », gli fanno regolare cessione di un livello di soldi ventitre imperiali, spettante alla stessa Fabbriceria verso certo Antonio Travettono. [2]

[1] *Museo Novarese,* Stanza IV, pag. 286.

[2] Sono lieto di poter qui pubblicare il testo di questo istrumento, rinvenuto nell'archivio di Novara dal conte Vittorio Tornielli, per ricerche gentilmente fattene dietro mia preghiera:

« 1545. 16 ottobre. — *Datum in solutum ac iuris cessio domini Antonij de Bugnate factum per Sindacos fabrice Sancti Bartholomej de Burgomanerio.*

« 1545. Indictione 3ª Existente vice pretore Burgimanerij magnifico domino Francisco de Sachetis, die veneris sexto decimo mensis octobris hora in vesperis In Burgomanerio videlicet super publica platea dicte terre.

« Ibique cum sic sit quod Sindici et agentes pro Fabrica Sancti Bartholomej de Burgomanerio pro libris viginti trium imperialium per eos debitis Domino Antonio de Bugnate pictori de Burgomanerio occaxione et pro parte mercedis ac operum per eum factorum circha anchonam Sancti Spiriti constructam in dicta Ecclesia Sancti Bartholomej ut supra iam pluribus annis ellapsis oretenus titulo iuris cessionis in solutionem dederint ipsi domino Antonio tunc praesenti et acceptanti pro dictis libris XXIII de quibus supra.

« Nominative de directo dominio ac civili possessione ac ficto libellario solidorum viginti trium imperialium ac omne illud fictum quod fit et prestat ac fieri et prestari debet omni anno semper et in perpetuum in quolibet festo Sancti Martini per Antonium de travattono de Burgomanerio fabrice predicte Sancti Bartholomej ut supra in et super nonullis bonis nominatis et descriptis in instrumento investiture libellarie super inde facto et rogato per idoneum notarium et dicte fabrice cesso per nunc quondam spectabilem artium et medicine doctorem Dominum Gasparem de Gaspardis de Burgomanerio pro ut constat instrumento iuris cessionis rogato per dominum Joannem Jacobum de Ottolinis notarium Strexie et habitatorem Burgimanerij de anno etc. ad quod etc.

« Item de dictis bonis in dicta investitura et instrumento iuris cessionis de quibus supra nominatis respectu directi dominij et ficti libellarij de quibus supra.

« Item de dictis instrumentis investiture libellarie ac iuris cessionis ac pactis et Capitulis in eis insertis.

« Item de iure percipiendi consequendi ac habendi contra dictum Antonium de travattono ut supra et in bonis suis fictum libellarium predictum ad computum ut supra lucratis a tempore dicti in solutum dati et cessionis eijdem oretenus facte citra si et quatenus dictus Antonius non satisfecerit a modo in antea usque in perpetuum.

« Modo autem venerabiles domini presbiteri Gulielmus de Zerlia filius quondam domini matheij et Joannes Petrus de vegis filius quondam domini cristophori, dominus Joannes Antonius arigus filius quondam domini petri et dominus Joannes Antonius de Solario filius quondam domini Simonis omnes de Burgomanerio et Sindaci fabrice Sancti Bartolomej predicti tamque ad plenum informati de predictis omnibus pro ut ibidem dicte partes dixerunt ut in presentia meij notarij etc. volentes reducere dictum in solutum datum et iuris cessionem alias oretenus factum ut supra in scriptum ut decet Renuntiantes etc. predictis libris viginti tribus imperialium eijdem Domino Antonio debitis pro ut supra fecerunt et faciunt datum in solutum et iuris cessionem ad proprium in manibus dicti magistri domini Antonij de Bugnate filius quondam domini Johannis de Burgomanerio. Ibidem presentis etc. ad faciendum etc. sine contradictione etc.

« Nominative de dicto ficto libellario ac de dictis instrumentis investiture libellarie et iuris cessionis et omnibus alijs de quibus supra nominatis et descriptis fabrice predicte spectantibus ut simul cum omni iure etc. Cedentes etc. ponentes etc. constituentes etc. Renuntiantes etc. etiam omnibus legibus etc. Quod autem in solutum datum et iuris cessionem etc. predicti domini Sindici ut supra dicto nomine convenerunt etc. dicto domino Antonio presenti etc. per se et superstites suos etc. habere ratum etc. ac non contravenire etc. et deffendere etc. in forma comuni et iuris etc. obligantes etc. videlicet etc.

« Et iuraverunt etc. predicti domini Sindici ut supra

Senonchè, a ritenere il nostro tritico del Bugnate, o del Della Cerva, osta il confronto, che si può fare con le altre opere generalmente attribuite a quei due pittori.

Quanto al Della Cerva, infatti, basta ricordare la « Deposizione » in Sant'Ambrogio di Milano, l'« Adorazione dei Magi » in Santa Maria di Busto Arsizio, il « Presepio » in Santa Maria del Castello di Milano e « Cristo che appare a San Tommaso e agli Apostoli » nell'oratorio della chiesa di San Lorenzo di Milano, e quanto al Zanetti, il « San Cristoforo » sulla parete esteriore della chiesa di San Marco in Varallo, lo « Sposalizio di Maria Vergine » nella chiesa di Santa Maria di Loreto in Varallo, ora disgraziatamente rovinato affatto.

Oltre a ciò, il nostro tritico venne dedicato, secondo gl'inventari, nel 1567; mentre le ultime memorie, che si hanno del Della Cerva, rimontano a molto prima; poichè del 1546

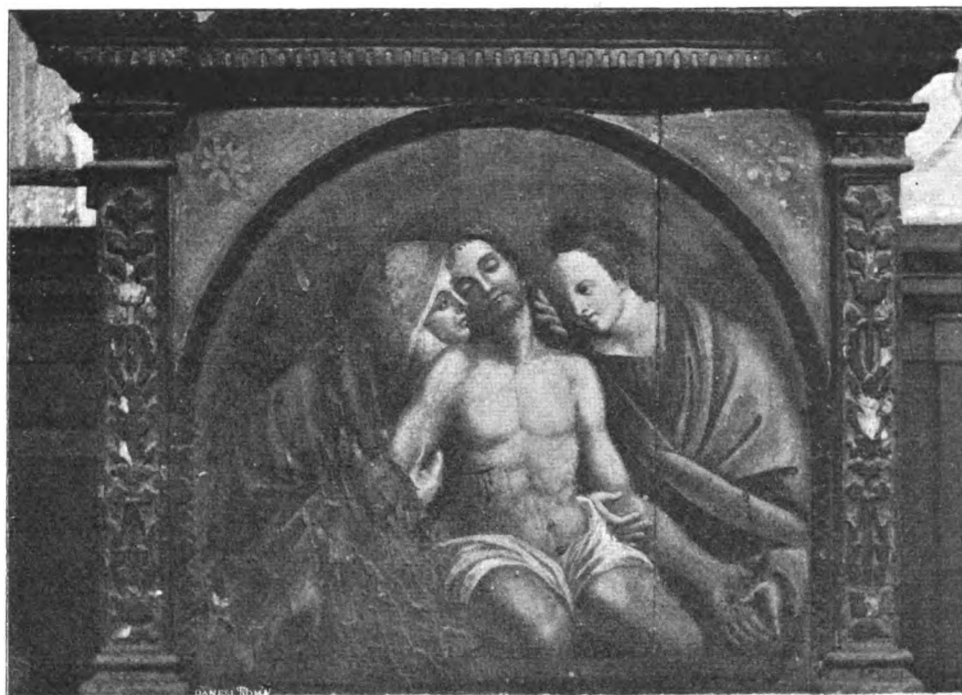


Fig. 2ª. - DETTAGLIO DEL TRITICO DI BORGOMANERO

abbiamo il suo testamento, fatto in favore dell'ospedale di Milano, coll'obbligo di dotare ogni anno due povere zitelle, e nel 1548 lo vediamo commettere ad Alessandro Taezio, suo amico, di vendergli una casa in Novara, e dopo non si sa più nulla di lui. E per ciò che si riferisce al Zanetti, le pitture che ricordammo aver egli eseguite a Borgomanero, rimontano, secondo il Cotta, sino al 1536, e del 16 ottobre 1545 è l'istromento Pelicciari, che ho ricordato e che appare rogato vari anni appunto dopo l'esecuzione dell'opera.

***

Abbandonati adunque, oltre al nome di Gaudenzio, anche quelli del Della Cerva e del Zanetti, occorre volgersi altrove per scoprire chi sia l'autore del nostro tritico.

E di fatto, osservandolo diligentemente, si rinviene nel coltello di San Bartolomeo, posta

predictum in solutum datum et iuris cessio non esse fictum etc. ac in omnibus iuxta formam novarum constitutionum etc. ac inde etc. cum clausulis debitis etc.

« Presentibus testibus domino lucha de vegis filio quondam domini Bernardini ac domino Bartholomeo de vegis filio quondam domini baptiste ambobus de Burgomanerio notis etc. »

lì quasi marca di fabbrica, la sigla J. V., onde si può argomentare che queste fossero appunto le iniziali del nome del pittore.

Ma, per quanto avessimo studiato, forse non saremmo mai riesciti a saperne di più, se non ci fossero giunte in aiuto la bella biblioteca dell'ing. Stefano Molli (dove, benchè non catalogate, sono raccolte e custodite con affetto meraviglioso tante preziose memorie inedite dei nostri cari paesi) e l'opera intelligentissima e paziente del proprietario, che vi rinvenne, in un quaderno senza titolo, la seguente annotazione:

« L'anno 1556 è seguìta convenzione fra la comunità di Borgomanero unitamente al Curato Florio Lanfranchino e li Preti Giovanni Pietro De Veggis, Giuseppe di Bugnate e due pittori, per formare un'ancona sopra l'altar maggiore, come risulta dall'istrumento 2 settembre detto anno, rogato Pelizzari Francesco, e questa è l'ancona che si trova nella Scuola »;

e nel volume intitolato: « Memorie e notizie attinenti a Borgomanero raccolte dall'avvocato Carl'Antonio Molli, 1794-95 » (nella seconda faccia della pagina 32), la seguente memoria, staccata e cancellata, probabilmente perchè altrove utilizzata nel contesto:

« Nell'anno 1566 si è fatta dipingere e fare l'ancona dell'altar maggiore, quale si conserva in oggi nella confraternita del SS. Sacramento — Vedi istr. 2 settembre detto anno, rogato Pellizzari Francesco — e resideva in Borgomanero nell'anno 1680 Giorgio Zanobio intagliatore ».

(Il numero 1680 era stato scritto prima 1580, e il *5* corretto poi in un *6*).

***

Non rimase dunque, dietro queste scoperte, che rinvenire nell'Archivio di Novara quanto ancora vi si conserva dell'accennato istrumento, ed eccolo:

« Reperitur in abreviaturis instrumentorum rogatorum per quondam Franciscum Pelliciarum notarium publicum Burgimanerij adesse instrumentum unum tenoris sequentis videlicet: Pacta et conventiones inter sequutas per Communitatem Burgimanerij et dominum magistrum Joannem de Rappa et dominum magistrum Hieronimum de Varoldis pictores —

« In nomine Domini — Amen. Anno a nativitate eiusdem 1566 Indictione nona Existente potestate terre Burgimanerij et Marchionatus eiusdem Magnifico Domino Joanne Antonio Colpana die lune secundo mensis septembris hora in tertijs in Burgomanerio et in pallatio dicti communis sito iuxta plateam publicam dictae terre et in praesentia praedicti domini Praetoris et cum eius auctoritate etc.

« Ibique dominus Joannes Antonius migonus filius quondam domini Petri consul et de consilio dicti Communis Burgimanerij et Joannes Antonius de Ravello filius quondam Jacobini etiam consul dicti Communis — dominus Franciscus de Zapellono filius quondam domini Joannis Antonij, dominus Johannes de Leonardis filius quondam domini Baptiste — dominus Andreas de Solario filius quondam domini Francisci — dominus Bertramottus de Solario filius quondam domini Joannis Petri — dominus Franciscus de Vegis filius quondam domini Luce — dominus Johannes de Zerglia filius quondam domini Mathei — Lanfranchus de Mijono filius quondam Antonij — Magister Johannes Baptista de Roxignano filius quondam Johannes Petri — Baptista de Bertramo filius quondam Bertrami — Laurentius de Scijono filius quondam Jacobini — Joannes Maria de Lepora filius quondam Bartholomaei et magister Joonnes Bartholomaeus de Vertemate filius quondam domini Joannis Marie — Omnes consiliarij et de consilijo dicti communis nominibus proprijs ac nomine et vice aliorum de dicta communitate absentium pro quibus absentibus promiserunt de rato etc. Sub obligatione infrascripta et una cum eijs venerabilis dominus presbiter Florius de Lafranchino filius quondam domini Jacobi curatus ecclesie santi Bartolomaei parochialis dictae terrae Burgimanerij, dominus presbiter Joannes Petrus da Vegis filius quondam domini Christo-



Fig. 3ª. - SPOSALIZIO DI S. CATERINA, DI GAUDENZIO FERRARI, NEL DUOMO DI NOVARA

(Da una fotografia di Zenoni di Novara)

phori et dominus presbiter Joseph de Bugnate filius quondam domini Antonij omnes habitatores dictae terrae Burgimánerij et quilibet eorum suis nominibus proprijs tamque de dicta Communitate Burgimanerij parte una — Et dominus magister Johannes de Rapa filius quondam domini Dominici de Varallo et dominus magister Hieronimus de Varoldis filius magistri Bernardini ambo pictores et habitatores Civitatis Novariae et quilibet eorum parte altera, et quilibet eorum mutuis et debitis stippulationibus hinc inde intervenientibus, etc. —

« Devenerunt et deveniunt ad infrascripta pacta et conventiones vindelicet —

« P.ª li ditti dipinctori promettono alli detti consuli et consigliari et Regenti di Borgomanero presenti di fare una anchona supra l'altare magiore in la giesia di Sancto Bartolomeo d'essa terra di altezza di braccia sette di legname cioè dal detto altare sino al'ogio dove e la vedriata et la largheza de braccia quatro et quaranta una del modello quale e signato et sottoscritto de mano de mi notaro infrascritto salvo perho come quada basso cio e — che in detto modello gli sia un quadro nel mezo con la sua proporzione nel quale li sia dipinta la figura de la Madona con el fiollo in brazo. Che sia tutta mista in oro fino di ducatti scutati caduno con la sua diadema proporzionata et la vesta di sopra di colore incarnato con loro masnatto, et de la parte dritta d'essa Madona in altro quadro li sia dipinta la figura de Santo Bartolomeo con la vesta di sotto verda et quella di sopra biancha con qualchi lavori d'oro di supra come meglio parirà a li detti majestri con al suo coltello et officio in mano, et da la parte sinistra d'essa Madona in detto quadro li sia depinta la figura de Sancto Joseph con le sue veste colorite et ornate como meglio parirà a ditti depinctori, et in l'altro quadro da man dritta la figura de Sancto Andrea et in l'altro quadro da mano sinistra la figura de Sancto Giovanne evangelista con le sue veste colorite et ornate come meglio a detti depinctori parirà, in un altro quadro di sopra da detti quadri cioè di sopra de la Madona nel quale quadro sia un Christo nudo morto et da un canto la figura de la Madona et da l'altro la figura de Sancto Giovanne tutti dal mezo insuxo con li soi colori et ornamenti como meglio a li ditti depinctori pararirà, et in li anguli d'esso quadro li siano depinti doij angeli che prieghano ornati como a detti depinctori meglio parirà, et di sopra d'esso quadro li sia una cinta secondo il disegno d'esso modello, et dissotto de tutti detti quadri li faciano una banchetta nel mezo in la quale vi sia una cassa per riponere il tabernacolo del Corpus domini et sopra del ugiollo dessa casseta li sia depinto il tabernaculo et in essa bancheta li sian quatro quadri, cio e doij per banda dessa cassa del Corpus domini sotto la figura grande in li quali quadri li siano depinti quatro misterij de la vitta de Sancto Bartolomeo ornate et depinti come meglio parirà a li detti depintori et in li altri quatro quadreti quali serano sotto li pedistali de le colone li siano depinti in l'uno la figura de Sancto Rocho in l'altro la figura di Sancto Cristoforo in l'altro la figura de Sancto Eustachio et in l'altro la figura de Sancto Sebastiano ornati et coloriti como a detti dipintori meglio parerà et nel bracio di sopra de la anchona metterli quelle parolle piacerà a detta Comunità et siano misse a letere di oro et tutte dette figure siano depinte con olio con colori fini et il resto d'essa anchona et ornamenti con le sue colonne secondo il modello detto di sopra sia tutto misto a oro quale anchona sia fornita et missa in opera per tutto il mese di luglio proximo venire et questo tutto a le spexie deti dipintori, salvo che la detta Comunità sia debitrice far condurre detta anchona da Novara a Borgomanero a sue spexe et anche far le spexe cibarie a li detti dipintori et al majestro quale lha venirà mettere in opera quà a Borgomanero et anche pagare la debita mercede al detto majestro qua lha miterà in opera per quelli giorni starà quà a metarla in opera et detto modello del quale di sopra si fa mentione di sopra sottoscritto di mano de mi notaro infrascritto è sta datto ivi presentialmente da mi notaro infrascritto a li detti depintori fatta la detta anchona ch'abbiamo da consegnare a detta Comunità per vedere se sarà conforme a ditta anchona et che detta anchona sia laudata da due persone intelligenti et confidenti a ditte parti et che ditta Comunità dia le asse per metterle in dreto di detta anchona et che li detti dipintori li facciano metterle in opera et dipingerle come a loro parerà et che ditti dipintori siano tenuti dare idonea

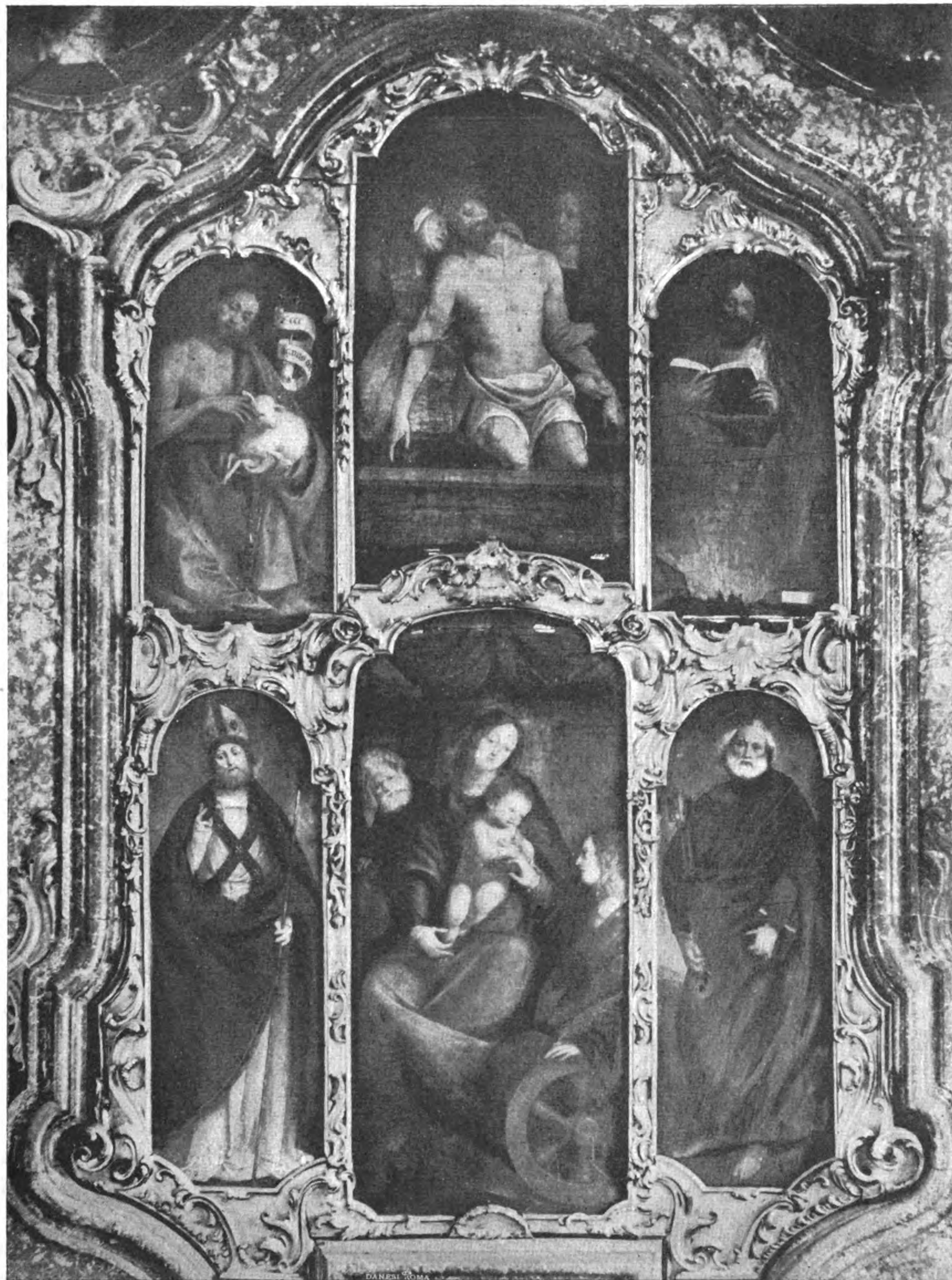


Fig. 4ª. - ANCONA, DI GAUDENZIO FERRARI, NELLA PARROCCHIALE DI VARALLO

(Da una fotografia Fortino di Varallo)

segurtà di attendere et observare, quanto di sopra promettono in Novara nel farli il primo pagamento quale se li farà como qui de basso — Et li detti consuli et consiliari et predetti come di sopra per mercede de ditti dipintori et per pagamento d'esso anchona como di sopra, promettono dare a li detti depintori scuti centosei d'oro di Italia cioe scuti 26 per tutto il presente mese et scuti 26 per tutto el mese di Decembre proximo et scuti 26 al calende di Aprile proximo et scuti 28 quali sono per il suplimento como la detta anchona sia missa in opera.

« Haec autem pacta et conventiones etc. praedictae partes conthraentes et quelibet earum suis et dictis nominibus quibus supra mutuis et debitis stippulationibus hinc inde intervenientibus prout supra convenerunt sibi invicem et vicissim etc. firma rata et grata habere et tenere etc. ac atendere et observare et non contravenire etc. et causa sic attendendi etc. praedicte partes et quelibet earum mutuis et debitis stippulationibus hinc inde intervenientibus ut supra sibi invicem et vicissim respective obligaverunt etc. videlicet dicti domini consules et consiliarij bona et iura dictae communitatis et dicti domini presbiteri ut supra omnia eorum bona etc. et similiter dicti domini pictores ut supra sese et omnia eorum bona etc. simul cum omnibus dominis interesse at expensis etc. — Et ad majorem etc. omnes dictae partes et quelibet earem iuaverunt etc. videlicet dicti domini presbiteri more sacerdotali et alij per sacram scripturam etc. praedicta omnia et singula habere ratum etc. et non contravenire etc. sub obligatione praedicta etc. — Et inde, etc.

« Praesentibus testibus domino Joanne Maria de Solario filio quondam domini Simonis et Francisco de Monzano filio quondam Bartholomaei habitatoribus Burgimanerij ac Petro de Taxijs filio quondam .... de Varallo et Guielmo rosignollo figlio quondam Antonij . ambobus publicis servitoribus dictae Comunitatis Burgimanerij notis et vocatis etc. ».

***

Da questo istromento si rileva che i Borgomaneresi affidarono il 2 settembre 1566 l'esecuzione del nostro tritico ai pittori Giovanni Rapa e Gerolamo Varolto, onde si spiega anche la sigla trovata nel coltello di San Bartolomeo, che ci presenta appunto le iniziali di Jeronimo Varolto.

Il lavoro doveva constare, oltre che delle figure, che ancora vediamo, dei due angioli e della targa dedicatoria, di cui parlano gl' inventari, anche di due altri quadretti della vita di San Bartolomeo e dello sportello del tabernacolo con dipintovi il SS. Sacramento; ma dove dovessero essere collocati questi altri due quadretti non so dire, perchè nè al conte Vittorio Tornielli, che affettuosamente se ne occupò, nè a me, venne dato scoprire negli Archivi di Novara il modello, che era già allegato all'istromento; e così non so dire neppure se i pittori li abbiano eseguiti, oppur no.

***

I due pittori si obbligavano di dar finita la tavola nel luglio 1567, ricevendone 106 scudi d'oro italiani, in quattro rate, oltre al legname ed alle spese del trasporto e della messa in opera a Borgomenero.

La prima rata di pagamento venne di fatto versata il 14 del settembre 1566; ed il conte Vittorio Tornielli ha potuto rinvenire nell'Archivio di Novara la quietanza, che è la seguente:

« 1566. die Sabbati 14 septembris in tertijs in Civitate Novariae ac in apotecha aromarum magnifici domini Bernardi de marni

« Dominus Johannes de rappa dominus hieronimus de varoltis et dominus ludovichus del Canta filius quondam domini Marci Antonij sotius dicti domini Johannis et hieronimi qui promiserunt etc. non obstante promissione etc. de novo promittunt etc. et pro dicto



Fig. 5ª. - MADONNA DEGLI ARANCI, DI GAUDENZIO FERRARI
in San Cristoforo in Vercelli
(Da una fotografia Boeri di Vercelli)

domino Johanne fideiussit praefatus magnificus dominus Bernardus ac pro dicto domino hieronimo Reverendus dominus presbiter Joannes Franciscus Cattanaeus filius quondam domini Joannis Antonij et pro dicto domino ludovico promissit Petrus Franciscus del Canta filius quondam domini Baptistae videlicet quilibet eorum pro tertia parte ut supra in solidum etc. renuntiantes etc. obligantes etc. iurantes etc.

« Et versus dicti domini pictores ut supra fuerunt confessi etc. habuisse etc. ibidem praesentialiter etc. pro primo termino promisso solvendis etc. a me notario infrascripto dante et solvente de denarijs Fabricae Sancti Bartolomaej habitis a domino Francisco Zapellono Sindico dictae Fabricae etc.

« Testes magister Joseph de ragotijs filius quondam domini magistri Francisci Barberij dominus Joannes Baptista pesantus brambille filius quondam domini Francisci habitatores civitatis Novariae noti etc.

« 1566 adì 14 de septembre in Novara

« Noii Giovani rapa ieronimo Varolto et ludovicho Canta depintori confessammo aver receputto da messer Franceschо Pilizaro da Borgomanero schuti vintiseii de oro per il primo termini promisoni per li homini de Borgomanero per parte de la mercede de una anchona per noii promisa de fare como per instrumento rogatto per detto Messer Francescho notaro a li 2 del presento mese quali scutti vinti seii sono compresi in una confesione per noi fatta rogata per il detto messer Francescho nottar il di de ogi et in fede avemo sottoscritto la presente poliza de nostra propria mano.

« jo ludovicho canta afermo como de sopra

« jo Giovani rapa afermo come de sopra

« Jo jeronimo varolto afermo como de sopra ».

***

Da questa quietanza si rileva, che il Varolto e il Rapa si erano tosto associati nell'opera un altro artista, Lodovico Canta.

Di questi pittori altro non sappiamo, se non ciò che risulta dalle stesse carte soprascritte, che cioè Giovanni Rapa era di Varallo e figlio di Domenico, che Girolamo Varolto era figlio di un maestro Bernardino, forse pittore anch'esso o intagliatore, che il Canta era figlio di un Marco Antonio e che tutti e tre lavoravano in Novara, tenendovi, probabilmente, studio in società.

Così neppure sappiamo come i tre artisti si siano diviso il lavoro, e solo si può supporre che il Varolto v'abbia avuto la parte principale, per la sua firma monogrammatica, che abbiamo visto sul coltello di San Bartolomeo.

Altre quietanze non fu possibile rinvenire negli inventari Pelizzari, quantunque diligentemente ispezionati dal 1566 al 1573.

***

Per più di un secolo il tritico costituì l'ancona dell'altar maggiore della nostra chiesa, la quale era allora un grazioso edifizio lombardo, come ancora appare dal campanile e da alcune vestigia dell'abside. Fu poi trasportato al luogo ove ora si trova verso il 1680, nel quale anno appare terminato il presente altar maggiore, ordinato da un Giovanni Battista Pagani all'intagliatore Antonio Pini di Bellagio, mediante contratto del 1667. Forse di questo Antonio Pini è anche il basamento coi quattro puttini, su cui fu posato il tritico nella Scuola, come si potrebbe credere per l'apparente analogia di maniera, o, meglio, l'autore del basamento è forse quel Giorgio Zanobio, intagliatore allora residente in Borgomanero, secondo la citata memoria di Carlo Antonio Molli, e forse il Zanobio altri non era che un



Fig. 8ª. - TAVOLA DEL LANINO IN BORGOSESIA

(Da una fotografia Fortino di Varallo)

socio del Pini, o, comunque, un artefice da questo incaricato di finire e mettere in opera l'altar maggiore allogatogli.

Probabilmente nell'occasione del trasporto il tritico fu restaurato, o, per essere più esatti, rovinato.

***

Queste sono tutte le notizie che mi fu dato raccogliere sugli autori e sulla storia del nostro tritico, lieto di avere aggiunto tre nuovi nomi a quelli che si conoscono della simpatica scuola di Gaudenzio, più numerosa certo che finora non ci risulti.

La tavola della Madonna ricorda genialmente varie opere sublimi del Ferrari: la Vergine nella sala dello Sposalizio della Pinacoteca di Brera [1] e quella della Pinacoteca Borromeo [2] a Milano, la magnifica tavola della parrocchiale di Varallo (vedi fig. 4ª) e, più che ogni altra, la Madonna degli Aranci o di San Cristoforo in Vercelli, che il Ferrari vi dipinse nel 1529 (vedi fig. 5ª). Anche la tavola del Lanino a Borgosesia ha colla nostra una considerevole analogia (vedi fig. 6ª).

Peccato davvero che questa parte centrale del tritico sia anche la meno conservata: il tempo, la polvere, l'inaridimento e i restauri malaugurati guastarono inesorabilmente il viso della Vergine; tutta la sua veste gialla, che doveva essere lavorata alla guisa di Gaudenzio con fini arabeschi (e lo si vede da alcune piccole parti), fu tutta sciupata e ridotta ad una macchia oscura giallognola; vi è tolto così tutto il fascino delle vesti della ricordata Vergine di Brera e di quella del conte G. B. Vittadini di Milano. [3]

Abbastanza ben conservate invece, quantunque non immuni anch'esse da restauri, sono le figurine della parte inferiore. Per queste, simpatica consuetudine della scuola di Gaudenzio, e pei due santoni, non mi trattengo in confronti.

Occorre invece che ne faccia per la Pietà; ma, pur troppo, solo per dire che essa è copiata, e poco diligentemente copiata, da quella del Ferrari, che si ammira nel Duomo di Novara sotto lo Sposalizio di Santa Caterina, dipinta verso il 1524 [4] (vedi fig. 3ª). I lettori dell'Archivio potranno confrontare questa Pietà novarese con quella della tavola già ricordata della parrocchiale di Varallo (vedi fig. 2ª) e con quella di Casa Crespi in Milano, illustrata già in questo periodico dal dott. Gustavo Frizzoni [5] e dall'avv. Ambrogio Marazza, che ve ne riprodusse il cartone. [6-7]

L'incorniciatura di tutto il tritico non gode la finezza degli intagli gaudenzieschi; ma ricorda nel disegno quella del Cenacolo della Passione in Milano, riprodotto pure in questo periodico dall'avv. Ambrogio Marazza, [8] al quale — m'è grato dovere ricordarlo — devo anche gran parte della presente illustrazione.

GIULIO BONOLA.

[1] Già riprodotta in questo *Archivio,* nel fasc. XI-XII, dell'anno 1890, in un articolo del dott. Gustavo Frizzoni: « I nuovi acquisti dei Musei del palazzo di Brera in Milano ».

[2] Illustrata essa pure in questo periodico dal Frizzoni nel fascicolo IX-X, del 1890.

[3] Vedine la riproduzione nell'*Archivio,* nell'articolo del Frizzoni: « Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solaro, illustrati in tre opere in Milano recentemente ricuperate ». Anno IV, luglio-agosto 1891, pag. 280.

[4] Probabilmente anche questa Pietà coronava tutta l'opera, come nel tritico di Borgomanero. La presente incorniciatura fu eseguita su disegno del compianto ingegnere-architetto G. Fassò, nell'occasione del centenario di Gaudenzio Ferrari.

[5] Vedi la *Miscellanea* del fascicolo IX-X, dell'anno 1890, intitolato: « Una Pietà di Gaudenzio Ferrari e la supposta Madonna di Casalmaggiore del Correggio ».

[6] Vedi nel fascicolo III del 1892 l'articolo dell'avvocato Ambrogio Marazza: « I cenacoli di Gaudenzio Ferrari ».

[7] La Pietà sottoposta alla gran tavola della Chiesa della Santa Pietà in Cannobio: « Cristo che cade sotto la croce sulla via del Calvario », viene a torto attribuita al Ferrari. La credenza viene forse dal fatto che essa si trova fra due angeli inginocchiati dipinti dal Ceri. Questa Pietà, dipinta su pergamena era già venerata in Cannobio e ritenuta miracolosissima molto tempo prima di Gaudenzio.

[8] Vedi il citato articolo dell'avv. Ambrogio Marazza « I cenacoli di Gaudenzio Ferrari » nel fascicolo III del 1892.

NINO E TOMMASO PISANO



Mentre a Pisa l'arte per opera degli allievi o seguaci di Giovanni conduceva vita stentata, a Firenze Andrea Pisano, sotto la disciplina di un gran pittore, Giotto, le impresse nuovo e più vitale avviamento, e raggiunse per merito di così chiaro artefice, nella forza dell'espressione e nella verità della rappresentazione, quella meta che a nessun altro era mai riescito toccare.

Scrive il Vasari che « essendo ancor giovane, fece Andrea alcune figurine di marmo a Santa Maria a Ponte »; ma noi abbiamo già illustrato l'unico lavoro che in questa chiesetta è credibile resti di lui, cioè quella Vergine col Figlio, che stava sulla guglia centrale, fra due angeli che posano su quelle laterali;[1] e lo stesso Vasari ci dice, che di Andrea rimase Nino suo figliuolo, il quale attese alla scultura...., « e che si può dire.... cominciasse veramente a cavare la durezza de' sassi e ridurgli alla vivezza delle carni, lustrandogli con un pulimento grandissimo ».[2] E poichè a Pisa rimangono molte opere di Nino veramente notevoli e pienamente giustificanti l'elogio dello storico aretino, illustreremo i vari lavori a lui assegnati insieme con quelli, meno artisticamente pregevoli, del fratello Tommaso.

I.

Le prime notizie che si hanno di Nino sono del 1330, quando in unione col padre lavorò alla celebre porta del San Giovanni di Firenze. La parte ch'egli vi ebbe è difficile a stabilirsi, e se da un lato non bisogna correr troppo nell'accordargliene una maggiore di quella ch'ei possa effettivamente aver avuto nel magistrale lavoro, non bisogna nemmen credere che solo per desiderio di soddisfare l'amor proprio del figlio abbia il padre voluto apporvi il nome di Nino insieme col suo. Ma piuttosto che perderci in inutili congetture, le quali non potrebbero portarci a nessuna pratica conclusione, ricerchiamo nei documenti le notizie che al nostro artista si riferiscono.

A Orvieto, per l'Opera di quella Cattedrale, sino dal 1347 il padre Andrea era capomaestro, ma di lavori ricordati col suo nome, scrive il Fumi, non sappiamo rinvenire le traccie, sebbene il Milanesi attribuisca ad Andrea la Vergine col Figlio seduta in trono, che è sulla porta di mezzo della chiesa, e il Cavalcaselle confermi l'attribuzione. Nessuna notizia egualmente di lavori eseguiti da Nino, il quale sappiamo ai servizi del Duomo

[1] *Archivio Storico dell'Arte,* anno VI, fasc. V. La statua si trova ora nel Museo Civico e sulla cuspide vi fu posta la copia.

[2] Vasari. Ed. Sansoni, vol. I, pag. 494.

nel 1349. I documenti infatti sin qui pubblicati ci dicono che maestro Nino di maestro Andrea, capomaestro dell'Opera, rimase in quest'ufficio dal 19 del mese di luglio al 17 di novembre del 1349; ma poichè è probabile ch'ei fosse a Orvieto anche prima, insieme col padre suo, così la permanenza di lui in quella città può stabilirsi a soli due anni. Ma sotto Nino, aggiunge lo storico dell'insigne monumento orvietano, intorno al 1350, a custodire degnamente il Miracolo del Corporale, s'innalzò la nuova cappella,[1] e il Milanesi ci dice che a lui e al padre si debbono attribuire i più bei bassorilievi della facciata, giudizio confermato dai signori Cavalcaselle e Crowe, i quali assegnano alcune parti di quelle sculture ad Andrea e al figlio, specialmente la scena rappresentante Adamo ed Eva: « perchè », aggiungono essi, « giammai prima d'allora fu riprodotto il nudo con pari originalità ed energia, nè lo s'incontra simile che più tardi in sculture, le quali sentirono l'influenza giottesca ».[2]

Nelle carte pisane, minori sono le notizie: abbiam trovato che nel 1358, il 15 di maggio, gli Anziani ordinarono il pagamento di un fiorino d'oro a Nino orefice, *quondam magistri Andree de Cappella Sancti Laurentii de Rivalto.... pro actatura quam fecit de una tuba de argento pisani Comunis,*[3] e sappiamo che nel 1359 fu dato incarico agli orefici Coscio del fu Gaddo, Nino del fu maestro Andrea da Pontedera e Simone detto Baschiera di fare le insegne dell'Opera del Duomo smaltate di dentro e di fuori, e di fermarle alla tavola con figure, agli stessi artisti ordinata per l'altare del Duomo, i quali dovevano obbligarsi a dar compiuto il lavoro nello spazio di otto mesi.[4]

Altre notizie ci ha lasciato il Bonaini. A Nino dava ordine il Dell'Agnello, che fu primo ed ultimo doge di Pisa, di prepararagli il sepolcro: e quest'opera fu posta all'esterno della chiesa di San Francesco presso la porta per la quale andavasi al primo chiostro. Ma il lavoro non fu pagato, e gli Anziani con loro provvisione dell'8 dicembre 1368 deliberavano che venissero dati ad Andrea, figliuolo del già Nino scultore, o altrimenti a Tommaso per il nipote, venti fiorini d'oro per ciò che restava ad avere del prezzo del sepolcro, che Nino aveva lavorato per il doge. Cosicchè la morte di Nino era già avvenuta nel 1368. Ma se poche sono le notizie che ci rimangono, non poche e di non poca importanza sono le opere di lui, le quali o pel nome ch'egli vi pose o pel carattere si possono ritenere autentiche.

II.

Scrive il Vasari che il suo primo lavoro fu in Santa Maria Novella, « perchè vi finì di marmo una Nostra Donna stata cominciata dal padre, la quale è dentro alla porta del fianco, al lato della cappella de' Minerbetti »; e il Milanesi aggiunge in nota, che « fece in essa ciò che dal padre non sarebbesi fatto. Nel dar morbidezza alle carni, dice il Cicognara, ei vinse, sin da questa prima opera, tutti gli altri della scuola ».[5] Oggi l'immagine è sotto l'arco del monumento a fra Aldobrandino Cavalcanti, nella medesima chiesa, e porta il nome nello zoccolo: .... NINUS MAGISTRI ANDREE DE PISIS.

Piena di grazia, mossa la persona con quel movimento così naturale in chi sorregge un bambino (movimento che si ripeterà costante in tutte le altre sue opere, e derivato dalla Scuola di Giovanni Pisano), la Vergine è diritta in piedi volgendo lo sguardo al Figlio; e si compiace di scherzare con lui, che tende la mano per prendere un uccellino da lei tenuto nella destra chiusa. Naturali e ben rese le pieghe, sapientemente disegnano il corpo elegante e flessuoso, e il Bambino dalla testa caratteristicamente infantile e sorridente, dalle guancie piene, dalla bocca aperta, mostra nell'evidenza dell'atteggiamento e nella espressione di desiderio del volto tutta l'abilità e il sentimento dell'artista pisano. Il motivo noi lo ritroveremo

[1] *Il Duomo d'Orvieto,* pag. 71, 170.
[2] *Storia della pittura,* vol. I, pag. 232.
[3] Arch. del Capitolo, filza F, c. 11.
[4] TANFANI, *Santa Maria di Pontenoro,* pag. 100, nota 1.
[5] VASARI. Ed. Sansoni, vol. I, pag. 494.

ripetuto, però più o meno bene, o con troppo poche leggiere varianti, in tutte le altre immagini di Nino; e se in queste le varie teste della Vergine prendono differente e più vera e più intensa espressione, il Bambino diviene più gretto, e meno felice è la riproduzione del viso, come tipo, sino a che non si isterilisce così da divenire insignificante, se non addirittura legnosa, quale ci appare nella immagine del monumento all'arcivescovo Saltarelli nella chiesa di Santa Caterina in Pisa.

Ma oltre che farsi ammirare per un sentimento di verità non comune, per una eleganza, che potremmo anche chiamare talvolta affettazione di movimento, per la grazia dei volti gentili, dai quali traspaiono, più e meglio che altri non abbia fatto, umani e tutti materni



LA VERGINE COL FIGLIO, DI NINO PISANO

(In S. Maria Novella di Firenze)



LA VERGINE COL FIGLIO

(Nella chiesa della Spina di Pisa)

sentimenti, il nostro artista è ammirevole per la condotta fine e studiata, per la maniera svariata con cui son trattate le carni e le vesti, per la politezza e la lucidità che riesce a dare ai marmi, tanto che ben meritato è l'elogio prodigatogli dal Vasari, perchè egli fu veramente il primo che cominciò a cavare la durezza dei sassi e a ridurgli alla vivezza delle carni. « Certo, » scrive il Cicognara, « la squisitezza con la quale si trattò da questo scultore la carne, facendo che il marmo sembrasse morbido e molle, merita un'osservazione particolare. Parecchie sue statue a Pisa e una a Firenze stanno a provare che in questa parte egli vinse gli antenati e i maestri della sua scuola ». [1]

« Andato poi a Pisa, » seguita il Vasari, « fece nella Spina una Nostra Donna di marmo dal mezzo in su, che allatta Gesù Cristo fanciulletto, involto in certi panni sottili; alla quale Madonna fu fatto fare da messer Jacopo Corbini un ornamento di marmo, l'anno 1522; e un

[1] *Storia della scultura*, vol. III, pag. 420.

altro molto maggiore e più bello a un'altra Madonna, pur di marmo e intera, di mano del medesimo Nino, nell'attitudine della quale si vede essa madre porgere con molta grazia una rosa al figliuolo, che la piglia con maniera fanciullesca e tanto bella.... Questa figura è in mezzo a un San Giovanni ed a un San Piero di marmo, che è nella testa il ritratto di Andrea di naturale ». [1]

Nonostante l'asserzione del Vasari, dubita il Da Morrona che quella Madonna in mezza figura possa attribuirsi a Nino, mentre inclinerebbe a crederla opera di Niccola o Giovanni. « Voglio solo riflettere », scrive lo storico pisano, « alla verosimiglianza che una scolpita immagine di Maria dovette esser l'ornamento della primiera cappella di tal nome insignita, e che di Niccolò o di Giovanni (entrambi circa all'erezion d'essa fiorenti) abbiam veduto con sorpresa in Pistoia, in Pisa, in Siena ed altrove alcune cose per bontà di stile e per gran maestria nel pulimento non meno valutabili ». [2]

Ma, escluso Niccola, non sapremmo attribuire nemmeno al figlio un lavoro così vivo e così pieno di sentimento, non perchè egli non fosse capace di cogliere il vero e riprodurlo maestrevolmente, ma perchè ben altro è il carattere e lo spirito della scultura di lui. È rappresentata la Vergine, dalla cintola in su, con la testa leggermente inclinata sulla spalla sinistra, in atto di riguardare amorosamente il Figlio, che avidamente succhia il latte dal seno di lei. Questi con naturale movenza tiene alla mammella della madre ambo le mani e par che la prema per farne uscire con più abbondanza il latte, e tocca i piedi uno con l'altro dando un movimento di mobilità alle dita, specialmente al pollice, così proprio e caratteristico nei fanciulli. È questo certo uno dei più importanti lavori della Scuola pisana, per la bellezza e la vivezza della espressione, la ricerca della verità magistralmente resa, l'evidenza e l'eleganza degli atteggiamenti; e noi comprendiamo che il Da Morrona stesse in forse nell'attribuire questa meravigliosa scultura al figlio di Andrea, anche perchè nella costruzione delle spalle e nel movimento del braccio destro, un po' forzato, ricorda la maniera di Giovanni; ma questi non giunse mai, se non altro, a trattare il marmo con tanta morbidezza e finitezza, e giustamente aggiunge il Cicognara, « che è ben poco congetturare, come il Da Morrona vorrebbe, ove agli occhi nostri si presentano opere di tanta maggior perfezione, che veggonsi anche per la loro vicinanza e confronto essere dello stesso scalpello ». Certo niun altro lavoro di lui raggiunge però maggior perfezione di questa mezza figura, che pare ritratta dal vero con rara sapienza e abilità, mentre l'altra immagine conserva un po' il carattere convenzionale delle altre rappresentazioni dell'artista pisano. In questa, invece, le estremità sono condotte con accurato studio, e il volto oblungo e un po' depresso contribuisce a dare un carattere tutto nuovo alla fisonomia, con espressione più intensa del vero; la bocca semiaperta e con gli angoli sollevati dà l'illusione del respiro un po' affannoso, e par che nasconda nella contrazione sorridente del volto il dolore che prova nell'allattare. Del resto contribuisce non poco a render più evidente l'abilità dello scultore nel dar morbidezza alla figura (poichè bisogna pur tener in conto anche le cause minori) quella tinta calda che ha preso il marmo, mentre le altre statue, un tempo — se non colorite — certo dorate, ci appariscono di tinta più monotona e fredda.

Dirimpetto, sull'altar maggiore, entro tre nicchie stanno, nel centro la figura in piedi della Vergine, che ha nella sinistra il Bambino e nella destra una rosa: ai lati San Giovanni Battista e San Pietro. Dolce e naturale è il volto della Madre, scherzoso e sorridente per ammirazione del Figlio, il quale si protende col corpo e allunga la mano destra per prendere la rosa, che un tempo ella teneva nella mano destra; belle e morbide le pieghe, proporzionata la figura, che ricorda, come abbiam già notato, quella di Firenze nell'atteggiamento e nel movimento dell'insieme e dei particolari. Dove però la fattura diversa più palesemente apparisce si è nelle due statue laterali: e se quella di San Pietro ha naturalezza e carattere (il Vasari vuole che sia il ritratto di Andrea), il San Giovanni Battista conserva il tipo

[1] VASARI. Ed. Sansoni, vol. I, pag. 494.

[2] *Pisa illustrata*, vol. III, pag. 321.

arcaico, tradizionale; è duro e un po' stecchito nei movimenti, dalle pieghe accartocciate e convenzionali; cosicchè ci pare non esser lontani dal vero supponendo che in questa statua specialmente abbia avuto parte il fratello Tommaso (certo meno abile artista di Nino, a giudicarlo dall'opera che egli ci ha lasciato col nome suo), o qualcuno dei suoi allievi.



LA VERGINE COL FIGLIO FRA SAN GIOVANNI E SAN PIETRO

(Nella chiesa della Spina di Pisa)

III.

Dove si ritrova la mano di Nino è nelle due figure che sono nella cappella del Rosario a Santa Caterina, rappresentanti una l'Angelo annunziante, l'altra la Vergine annunziata, le quali il Vasari vuole che il Nostro lavorasse per la chiesa ove attualmente si trovano, e nell'anno 1370, quando cioè Nino era già morto. [1] Furono queste invece scolpite per la chiesa di San Zenone, antica badia dei Camaldolesi, e poi comperate col danaro dei Battuti di San Gregorio, i quali ivi convenivano per le pratiche religiose. « Come tutte le Società dei Battuti », scrive il Bonaini, « così questa andò dispersa quando la Repubblica cadde. Ma venuto il 1408, strettisi insieme i pochi che n'erano rimasti, disegnarono di tutti consecrarsi ad opera santa; però chiesero ai Domenicani l'Oratorio del Santissimo Salvatore, fondato presso la chiesa

[1] Vasari. Ed. Sansoni, vol. I, pag. 495.

di Santa Caterina, già stanza degli antichi Disciplinati di fra Giordano, coll'intendimento di valersene per ospedale o peregrinario pei poveri.... I disciplinati di San Gregorio oltre all'Oratorio.... pattuirono coi frati che potrebbero avere anche buona porzione dell'orto posto presso alla chiesa; obbligandosi a un tempo di costruire a loro spese in Santa Caterina, alla sinistra presso alla porta, un altare dedicato al nome del loro Patrono, su cui riporrebbero le statue dell'Annunziata e dell'Angelo.... Del rimanente la compagnia di San Gregorio non durò per molto tempo.... ridottasi a non avere che un solo fratello, chè gli altri tutti erano mancati per morte, vistosi ancora questo presso al termine della vita, ne donò tutti i beni; ond'è che per quest'atto i Domenicani divennero proprietari delle due statue». [1]

L'Angelo annunziante ha la mano sinistra al petto e nella destra doveva tenere il giglio; la Vergine, un po' contorta nel movimento, tiene con la sinistra un libro aperto e porta la destra al seno in atto di commozione e di fede. La testa si volge con natural movimento dalla parte dell'Angelo, e ha molta dolcezza nell'espressione del volto calmo e sereno. In queste figure, come nell'altra rappresentante la Vergine col Bambino poppante, si riscontrano quelle qualità che hanno reso meritamente chiaro il nostro artefice: il marmo ha una levigatura e un pulimento grandissimo, la carne ha morbidezze e flessuosità affatto nuove, il sasso ha perduto la originaria e naturale durezza; la grazia non è esagerata, come vorrebbe il Perkins, o degenera in smorfia, nè la smania di far morbido si spinge al punto da far tondo e sfibrato.

Della stessa maniera e senza dubbio della stessa mano sono le due statue in legno rappresentanti il medesimo soggetto, un tempo nel convento di San Francesco, ora nel Museo Civico di Pisa, intorno alle quali giustamente scrive il Jacobsen, « che esse sono certo di Nino, anzi degne di un artista di maggior valore. Sotto la morbida stoffa dalle larghe pieghe si scorge il movimento dell'agile corpo; le teste di tutte e due le statue sono di molle e giovanile bellezza. Presentemente sono ricoperte di una monotona patina grigiastra; ma originariamente erano certo dipinte in modo naturalissimo, a somiglianza di altre sculture in legno, esposte nello stesso Museo ». [2]

I signori Cavalcaselle e Crowe ricordano una statua della Vergine nella sagrestia della chiesa di Santa Caterina; ma oggi più non esiste, nè sappiamo o possiamo dire qual sorte abbia avuta.

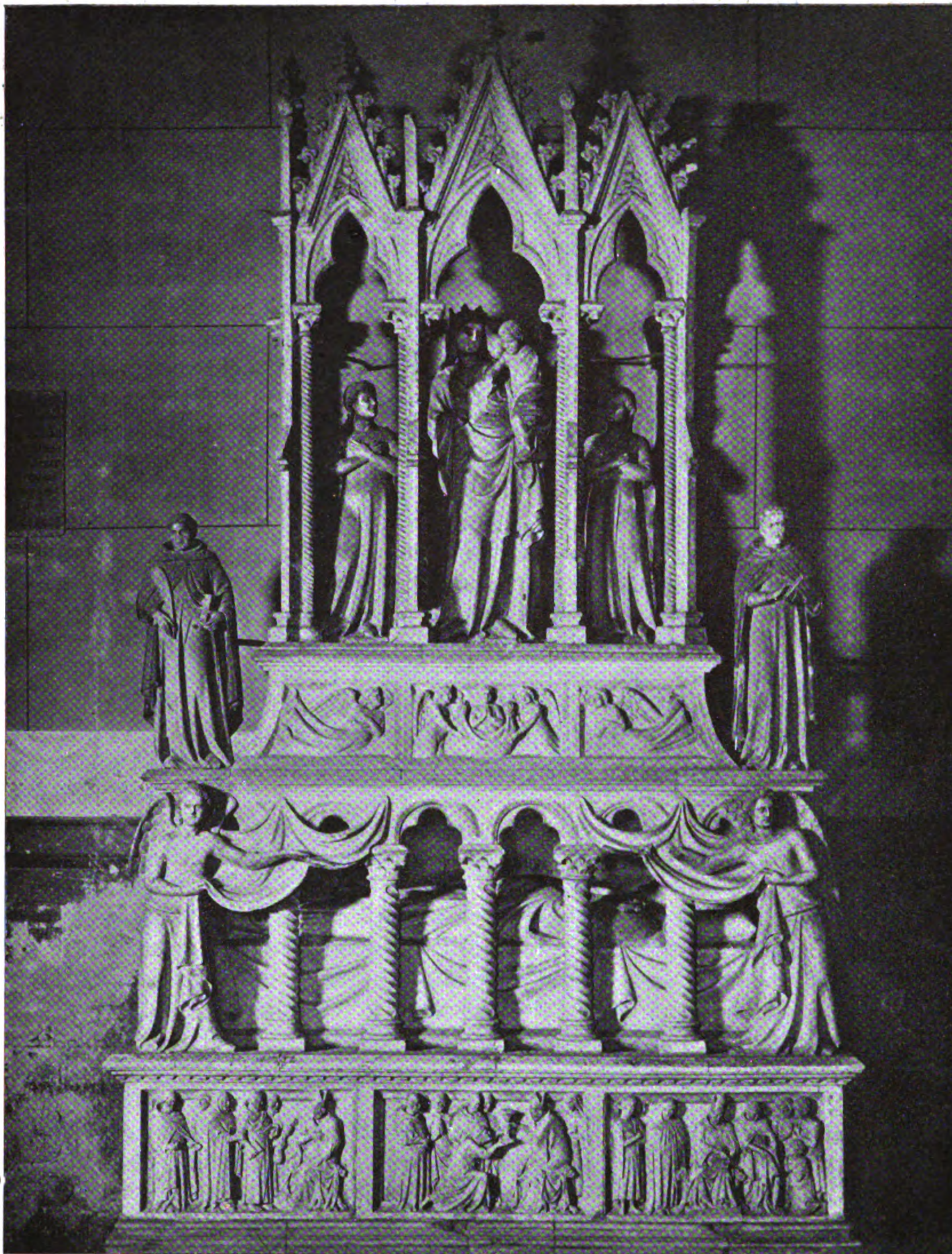
IV.

Oltre i lavori che abbiamo illustrati, il figlio di Andrea Pisano ha lasciato nella città nostra, unico monumento sepolcrale che ci rimanga, la tomba eretta alla memoria dell'arcivescovo Saltarelli, domenicano, che governò la diocesi pisana dal 1323 al 1342, e che si illustrò, oltrechè per le molte sue virtù, anche per la coraggiosa resistenza che seppe opporre a Lodovico il Bavaro, l'imperatore scomunicato, il quale avrebbe voluto Pisa a lui favorevole e pronti gli alloggiamenti per la sua venuta. Entrando nella chiesa di Santa Caterina, a

[1] Bonaini, *Notizie inedite di disegno*, pag. 66.

« L'Arco di macigno dell'altar maggiore, quale prima era di mattoni, a arco acuto, simile agli altri delle Cappelle, fu fatto da cima a fondo di suo deposito dal Priore lettore e predicatore generale Francesco Giov. Domenico del Rosso, come a' piedi di esso sta scolpito, che in detto arco vi stava la Santissima Nuntiata, dentro a due nicchi di marmo bianco, et a piedi due marmi belli e lavorati, a destra e sinistra, sopra de' quali posava, fatta da casa Gagnolanti, e per far detto arco tutto andante si cavarono ma concotte dall' incendio seguito di nostra chiesa l'anno 1651 pisano, la notte della vigilia di tutti i Santi, nel tempo del priorato del Priore lettore fu Pietro Borghesi, figliolo di S. M. Novella. Et in oggi dette statue stanno nella cappella degli Apostoli Santi Pietro e Paolo per darli luogo a proposito a suo tempo ». *Arch. Capitolare.* Sepoltuario della Chiesa de' PP. Domenicani di S. Caterina della Città di Pisa, *Ms.*, c. 38.

[2] *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XVIII Band, 2 Heft. Das Neue Museo Civico zu Pisa, von Emil Jacobsen, pag. 104.



MONUMENTO SEPOLCRALE AL CARDINALE SIMONE SALTARELLI

(Nella chiesa di Santa Caterina di Pisa)

sinistra, poggiato al muro, è ora collocato il monumento ed ha rappresentate nella base, in tre bassorilievi scolpite, tre storie relative alla vita del defunto. Al di sopra due angeli alzano una tenda, e fra gli archi, sostenuti da colonnette a spirale, appare la salma dell'arcivescovo in abito pontificale. Sopra al coperchio è un tabernacolo a tre scompartimenti, nel centro del quale sta la Vergine col Figlio, nello stesso atteggiamento di quella della chiesetta della Spina, ma men fine e corretta; e ai lati due angeli con le mani al seno congiunte in atto di adorazione. Nel centro del coperchio è scolpita in bassorilievo una figurina fra due angeli volanti raffigurante l'anima dell'arcivescovo portata in cielo; ai lati sono pure due altri angeli, con le mani incrociate sul petto. Sopra il piano dove posa il coperchio stanno lateralmente le due statue di San Domenico e di San Pietro Martire, quest'ultima guasta, sì che la testa perduta è stata sostituita da una di stucco.

La Vergine col Figlio, l'abbiamo del resto già detto, ripetizione del solito tipo di Nino, appare un po' gretta di fattura: la testa del Bambino, povera e meschina, non è trattata colla consueta maestria; gli angioli hanno forme scarne, e nella durezza dei loro movimenti, come bene scrissero i signori Cavalcaselle e Crowe, ricordano la vecchia Scuola pisana; non così però la statua del defunto, che è eseguita con naturalezza e con verità: il viso largamente modellato, il manto che ricopre il cadavere, quasi disegnandone il corpo, tutto è studiato e reso con intelligenza e sapere. Ma l'abilità intiera dell'artefice è dimostrata nelle tre storiette della base, sapientemente e abilmente scolpite, piene di movimento e di vita. Noi però, dopo esaminate le varie parti del monumento, siamo d'avviso che quelle men felici per interpretazione di vero e per condotta tecnica sian dovute a Tommaso; e gli angioli, di cui sopra abbiam deplorato le forme meschine e la fattura gretta, si possono rassomigliare, come vedremo in seguito, non solo con quelli che sono ai lati dell'immagine della Vergine nell'altare di San Francesco, ma con la stessa figura della Madonna in quella scultura rappresentata.

A proposito di quest'arca sepolcrale, scrivono i citati signori Cavalcaselle e Crowe che la parte architettonica manca di proporzione, e con le sue forme gravi e pesanti guasta non poco l'insieme del monumento. « E per spiegare la cosa », aggiungono essi, « noi saremmo quasi indotti a credere che esso sia avvenuto per un errore commesso nelle misure da chi ebbe l'incarico di eseguirla col disegno di Nino, quando non fosse per avere Nino scolpito le sole figure. Qualunque sia la causa cui debba attribuirsi, è però un fatto troppo evidente questa mancanza di armonia tra il lavoro delle figure e quello dell'architettura ». [1]

Ma invece di cercare l'errore in origine, e l'accusa è del tutto infondata, bisognerà trovarlo nelle mutazioni fatte subire al monumento dopo l'incendio della chiesa. Scrive il Bonaini, che il Mattei pubblicò questo ricordo, il quale leggevasi in un Sepoltuario manoscritto del Convento, che egli non potè rinvenire nonostante le più scrupolose indagini:

« Sopra l'altare di San Pietro Martire c'è una sepoltura grande di marmo, nella quale vi è sepolto Monsignor De Saltarelli ».

Poco più sotto, di carattere moderno, vedevasi scritto: « La detta sepoltura era un sepolcro grande, tutto di marmo bello, quale arrivava quasi fino al tetto; guastatosi dal fuoco, che abbrugiò tutta la chiesa l'anno 1651 pisano, la notte della vigilia di tutti i Santi; posto a tempo del P. M. Fra Domenico Amadori Priore del convento, nella muraglia in alto, donde in oggi è fatto il presepio: e, per ultimo, posto dal P. Priore, Padre Lettore Frate Aurelio Portigiani, nell'uscio di sagrestia, per entrare in chiesa, a mano sinistra, nel 1681 pisano ». [2]

Ma poichè abbiamo avuto la fortuna di rinvenire il Sepoltuario di cui parla il chiarissimo Bonaini, ci piace trascrivere la parte che al nostro monumento si riferisce:

« Sepoltura Saltarelli. Il corpo di monsignor Saltarelli, fiorentino, della nostra religione, arcivescovo di questa città, stava in un bellissimo deposito grande e magnifico, che la sommità arrivava sino al capitello del tetto, et alto da terra solamente da quattro braccia in circa; era tutto di marmo lavorato con colonnette, angeli e statue, e spostava tutto in

[1] *Storia della pittura*, vol. II, pag. 13.

[2] Bonaini, *Cronaca del convento di Santa Caterina*, pag. 466.

fuori sopra quattro capitelli belli e ben lavorati, e tutto aggrappato di ferro che lo sostenevano in aria; e stava in mezzo di nostra chiesa, a man' manca, per entrare per la porta maggiore, e, per lo scompartimento degli altari fatto di molti anni adreto da' nostri antichi, veniva a essere ai tempi nostri fra l'altare di San Vincenzo e San Tommaso. Ma per l'incendio detto restò tutto concotto, che cascavano pezzi che bisognò levarlo e gettarlo a terra per darli altro luogho, come si dice in questi, a carte 23 tergo; per la qual cosa può ciascuno venire a cognitione della sua grandezza e bella macchina e ricca che era. E si aggiunge di più, che aprendosi la cassa, si trovarono tutte le sue ossa stitulate et in polvere ridotte drento del piviale nel quale fu involto il suo corpo, e pareva che nuovo tanto che era sodo ».[1]

Nel 1793 vedevasi sempre presso la porta della sagrestia, senonchè nel 1812 era già stato trasferito al sinistro lato della porta maggiore della chiesa, ove pure al presente si trova.

L'altro monumento, che Nino lavorò per il doge Dell'Agnello, onde apparecchiargli il sepolcro, e che fu posto, come scrive il Bonaini, all'esterno della chiesa di San Francesco presso alla porta per la quale andavasi al primo chiostro, oggi più non esiste; e può vedersi, molto infelicemente riprodotto, in una veduta della piazza incisa dal Polloni nelle sue *Vedute di Pisa,* o in un'altra incisione in legno, del 1783, fatta da Ferdinando Fambrini, pisano, e pubblicata insieme con altre della Città.

V.

Illustrate così le diverse opere di scultura dell'artista pisano, sarebbe necessario, ove i documenti ce lo permettessero, di valutarne anche l'importanza come orefice; ma nulla di autentico rimane di lui, e se il restauro di una tromba del Comune attesta la modestia degli artefici di quei tempi, i quali nulla ricusavano pur che si trattasse di lavorare, l'altare del Duomo avrebbe potuto meglio confermarne il valore anche in quest'altro importantissimo ramo dell'arte. Ma dagli eruditi si vuole di Nino il magnifico sigillo pisano della collezione Supino. Scrive il conte Passerini nella sua monografia intorno ai sigilli del Comune di Pisa che « il bellissimo bronzo portante la Vergine seduta in trono col Figlio assiso sulla coscia sinistra, col verso alessandrino in giro: VIRGINIS : ANCILLA : SUM : PISA : QUIETA : SUB ILLA :.... è di squisito lavoro, ed esiste in Pisa nella preziosa collezione di oggetti antichi messa insieme dal cavaliere Moisè Supino.... ». « E se tutta debbo esporre la mia opinione, su quel sigillo, dirò che parmi di riconoscere in esso la bella maniera che fece tanto onore a Niccolò Pisano ed alla sua scuola, e più specialmente quella di Nino, per il raffronto del tipo e della corona posta in capo alla Vergine in alcune delle sue statue ».[2]

A queste brevi parole aggiungiamo la riproduzione della pregevole opera d'arte e la descrizione più particolareggiata, che ci piace togliere dal catalogo compilato dal nostro compianto genitore, così benemerito della conservazione delle opere d'arte della città nostra.

« N. 3. Magnifico sigillo, il più bello di questa raccolta, avente nel centro la Madonna col Figlio sedenti in ricco trono turrito, ed attorno la leggenda: ✠ VIRGINIS : ANCILLA : SUM : PISA : QUIETA : SUB ILLA. Eguale verso leggevasi attorno alla base di una figura in marmo simboleggiata per la città di Pisa scolpita da Giovanni Pisano, la quale vedevasi sopra la porta del Duomo che è dirimpetto al campanile, secondo ci attesta il Vasari. Nel punto ove parte la leggenda sta una piccola croce, siccome in tutti gli altri, ma questa è fiancheggiata da due ramoscelli di gramigna fiorita, alludenti al popolo pisano. Il gambo di gotica forma ed analogo per solidità al resto della mole, porta nella sua base alcuni merli come per simbolo della città murata alla quale appartiene. Il diametro di questo sigillo è di millimetri 73,

[1] **Arch. del Capitolo. Sepoltuario della chiesa di Santa Caterina, ms., c. 40ᵗ.**

[2] ***I sigilli del Comune di Pisa. Illustrazione del conte Luigi Passerini pubblicata con note ed aggiunte da Moisè Supino.* Pisa, Nistri, 1878, pag. 17 e seguenti.**

ma se ne trova un'impronta in gesso ed in galvano-plastica più piccola dell'originale, cioè di millimetri 60, siccome in questa stessa raccolta si vede. Ciò farebbe supporre ai meno informati che da altro sigillo fosse derivata, ma non è così: l'anteriore proprietario del sigillo avendone negata l'impronta, questa gli venne presa nascostamente, sopra una pasta da pane cruda e quindi lasciata seccare, la quale ha prodotto una copia tutta ridotta in proporzione, che ha servito di forma per le impronte che vediamo circolare in commercio ». E a complemento di queste notizie aggiungiamo che pure a Nino è attribuito dagli eruditi il conio del fiorino pisano. « Credo non si possa attribuire a gara di campanile se asserisco, scrive Moisè Supino in una nota dell'opera citata, che questo aguglino o fiorino pisano sia il più bello tra tutti gli altri delle rammentate zecche (Firenze, Lucca e Siena), essendo voce tradizionale che i conî fossero eseguiti dal celebre Nino scultore ed orafo pisano. Infatti il suo disegno è elegante e corretto, bello il volto della Madonna, maestosa la posa, grazioso il Bambino, ricchi i panneggiamenti. L'aquila è lavorata con molta accuratezza; nell'insieme è tipo tale, che i più celebrati coniatori del secolo XVI avrebbero potuto ben poco migliorare ». [1]



Sigillo attribuito a Nino Pisano
(Dalla pubblicazione « I Sigilli del Comune di Pisa »)

VI.

Con Nino Pisano, e noi l'abbiam dedotto dalla osservazione e dallo studio delle diverse opere, lavorava il fratello Tommaso; nè è da supporsi che in quell'epoca i due fratelli, entrambi scultori, orafi e architetti, non avessero comune la bottega e non operassero insieme; e abbiamo aggiunto che le parti più scadenti da noi riscontrate nelle opere di Nino dovevano ritenersi di Tommaso, certo di lui meno abile scultore, a giudicarlo almeno dal lavoro che ci rimane col suo nome.

Lo stesso doge del resto, che adoperò Nino, si servì pur del fratello, cui diede incarico, dopo demolito il palazzo Gambacorti, di fabbricarne un altro, che non fu compiuto per la caduta del tiranno. Fece per lui il modello di un cimiero o berretto ducale, disegnò una sedia, che eseguita in marmo, doveva collocarsi nella tribuna maggiore del Duomo, ed ebbe incarico di scolpir la tomba che doveva racchiudere le ossa della moglie del doge, Margherita, pur questa da collocarsi nel Duomo di Pisa. [2] Ma l'incendio della chiesa distrusse l'opera di Tommaso Pisano.

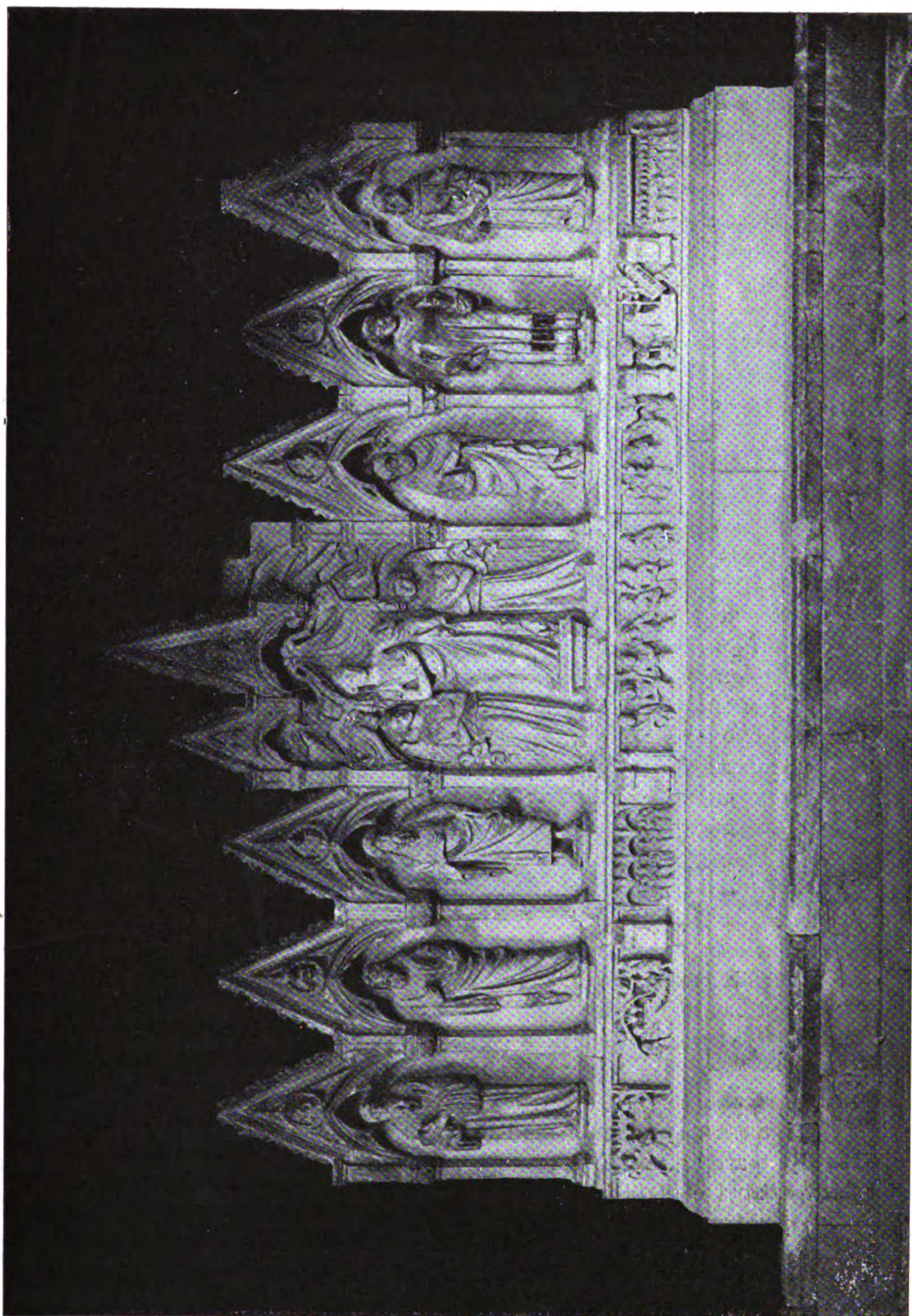
Scrive il Vasari che rimasero di Andrea molti discepoli, e fra gli altri Tommaso Pisano, architetto e scultore; il quale finì la cappella del Camposanto, e pose la fine del Campanile del Duomo, cioè quell'ultima parte dove sono le campane. [3]

Gli storici concordi attribuiscono a Tommaso l'ultimo giro del campanile, sebbene nessun documento confermi la notizia; ma sarà bene intrattenerci un po' sulla affermazione che

[1] *I sigilli del Comune di Pisa*, pag. 33. Il prezioso medagliere raccolto dal cav. Moisè Supino, fu dalla consorte di lui donato alla Città, e si trova ora esposto, insieme con quello Franceschi, nel Museo Civico pisano.

[2] Il Milanesi scrive che Tommaso era anche pittore, e che dipinse nel 1368 due scrigni da offrirsi in dono alla duchessa Margherita. Ma gli scrigni furono dipinti da Tommaso pittore, detto Giottino, come del resto ci dice lo stesso Bonaini. Vedi: *Memorie inedite di disegno*, pag. 61.

[3] Ed. Sansoni, vol. I, pag. 494.



ALTARE DI TOMMASO PISANO

riguarda il finimento della cappella del Camposanto. A quale si allude? Due erano le cappelle che nel secolo XIV esistevano in quel monumentale recinto: una dedicata a San Girolamo e di proprietà della Cura de' Mercanti, l'altra a San Gregorio, fatta costruire da maestro Ligo Amannati, dottore in medicina. Ora il Grassi scrive che la cappella maggiore, detta Puteana, intitolata a San Girolamo, come appare dalla iscrizione posta sopra la porta d'ingresso, fu fatta innalzare dall'arcivescovo di Pisa Carlo Antonio dal Pozzo, di Biella in Piemonte, nel 1594, sulle fondamenta di altra più antica da Giovanni o da Tommaso Pisano edificata. Ma sarà bene ricordare che una cappella avrebbe dovuto erigersi sul disegno di Baccio Pontelli e di Francesco di Giovanni da Firenze, detto il Francione (e noi pubblicammo la scritta d'allogazione in questo stesso periodico), alla memoria di Filippo de' Medici, arcivescovo di Pisa. E abbiam detto *avrebbe,* perchè veramente noi non siamo in grado di affermare se la cappella fu per l'accordo intervenuto fra questi due artisti effettivamente costruita. Il Totti nel suo dialogo manoscritto sul Camposanto ci dice, che dove ora è quella Dal Pozzo avrebbe dovuto costruirsi la cappella sul disegno che fece fare l'arcivescovo de' Medici, ma che attesa la morte di lui restò sospeso il lavoro. Ora per il contratto pubblicato può con sicurezza affermarsi che la cappella, « la quale lassò la benedetta memoria di messer Filippo de' Medici », si doveva fare in Camposanto dai due sopracitati artefici, e se non si fece non fu già per la morte dell'arcivescovo, che al momento dell'accordo fra il Francione e il Pontelli non era più in vita. [1]

Cosicchè noi crediamo che se proprio Tommaso finì una cappella in Camposanto, come dice il Vasari, non possa trattarsi di quella di San Gregorio, fatta costruire dal medico Ligo Amannati, la cui sepoltura, come abbiam visto, fu lavorata da Cellino di Nese, ma bensì dell'altra dei Mercanti dedicata a San Girolamo, per la quale nel 1352 i Consoli della Curia deliberarono il restauro, *et ibi... depingere S. Hieronimum in deserto.* [2]

Ma veniamo all'opera certa di lui perchè segnata del suo nome, vogliam dire l'altare di San Francesco ora al Camposanto, in cui si legge, nella parte del centro, alla base: TOMASO FIGLIUOLO [DI MAE]STRO ANDREA F[ECE QU]ESTO LAVORO ET FU PISANO.

Nel centro del tabernacolo è rappresentata la Vergine col Figlio, fra due angeli in basso, diritti in piedi, con le mani al seno congiunte, e due in alto che sollevano sul capo di lei una cortina. Ai lati, entro sei nicchie cuspidali, sono altrettanti santi, tre per parte; a destra di chi guarda: San Pietro, San Lorenzo e San Francesco; a sinistra: San Giovanni Battista, Sant'Andrea e Sant'Antonio. Nel gradino, diviso in sette scompartimenti, sono rappresentate: l'Annunziazione, la Nascita, Cristo fra i dottori, Cristo uscente dal sepolcro, il Battesimo, la Resurrezione e la Disputa. Nel centro di ogni cuspide è un profeta con un rotolo nelle mani; in quella di mezzo, Dio Padre. Il lavoro serba ancora le traccie della coloritura: il fondo delle nicchie ha un mandorlato giallo con sovrapposizioni di fiorami azzurri; le figure han resti di colorazione bruna e cerulea; e certo per questa lustra di decorazione policroma dovevan meno apparire i difetti più gravi e sostanziali, che il tempo ha contribuito a mostrarci nella sua crudezza.

Il lavoro ci appalesa chiaramente che l'autore era un orefice, avvezzo a maneggiare una materia diversa dal marmo; e tutto colorito com'era originariamente doveva apparire metallico nei riflessi azzurri e gialli, quasi fosse di smalto, e produrre meno sgradevole effetto di quel che oggi non faccia.

Scrivono infatti i signori Cavalcaselle e Crowe, che le figure lunghe e magre hanno un tipo non piacevole, i movimenti sono esagerati, sbagliato il partito del panneggiamento, brutte le giunture e le estremità. Se non si vedesse scolpito sotto il nome dell'autore, a nessuno verrebbe in mente di attribuire questo cattivo lavoro a Tommaso, fratello di Nino, ma

[1] Vedi *Archivio storico dell'Arte,* anno VI, fasc. III. *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa.*

[2] DA MORRONA, *Pisa illustrata,* vol. II, pag. 230.

piuttosto si direbbe opera di uno scultore volgare che avesse voluto esagerare di proposito, ma rozzamente e in modo quasi deforme, la maniera di Nino.[1]

Noi infatti non possiamo non osservare nelle diverse figure dei santi i volti contratti, volgari, privi d'espressione, e quel che è peggio puerilmente e grottescamente lavorati, dalle mascelle inferiori grosse e ordinarie, dagli occhi appena visibili, dalle sopracciglia corrugate. Le mani ordinarie han dita lunghe e informi, le pieghe tonde cadono a guisa di festoni; siamo, insomma, davanti a un dozzinale lavoro, che nel solo gruppo della Vergine con gli angeli accenna ad un lieve miglioramento. Anche qui il movimento è contorto; i volti son grossi e ordinari, mancanti di espressione, le mani lunghe dalle dita ancor più lunghe e deformi, le pieghe vuote e convenzionali; ma pur c'è qualche cosa di più che non si trovi nelle altre statue: per lo meno una fattura meno gretta, meno povera e meno primitiva. Le sto-



GADDO UPEZINGHI E GIOVANNA DELLA GHERARDESCA, DI TOMMASO PISANO

riette della base sono appena accennate, e qua e là non mancano alcuni pochi accenni di un certo spirito e di vita, sebbene la trascuranza con la quale sono trattate ci confermi il severo giudizio già dato intorno a questo artefice come scultore.

Il gradino non si accorda più con la parte superiore: due angioletti, che facevan parte della storia rappresentante il Battesimo, sono stati messi all'angolo della Resurrezione, e tutto l'insieme, così slegato com'è, dimostra che nel disfarlo, per trasportarlo dalla chiesa di San Francesco in Camposanto, non s'è avuta quella cura che era doverosa e necessaria.

VII.

« Nello spazio che è tra questo altare », così si legge in un manoscritto dell'Archivio del Capitolo, ove son riportate tutte le iscrizioni esistenti un tempo nelle chiese di Pisa, « nello

[1] *Storia della pittura,* vol. II, pag. 15.

spazio che è tra questo altare (Alliata) e l'antecedente (Mastiani — nella chiesa di San Francesco —), si vede una bella e divota Pietà di marmo con l'armi de i Gherardeschi e Upezinghi. La fece fare Gaddo di Cieri Upezinghi in memoria della pace seguita fra quelle due famiglie e del matrimonio con tale occasione fra esso e Giovanna del conte Arrigo della Gherardesca, ed egli stesso vi si fece effigiare con la consorte ». [1]

Il marmo ove son rappresentati i due sposi si trova ora al Camposanto; la mezza figura di Cristo è nella chiesa di Santa Cecilia, a destra dell'altar maggiore; e mentre riconosciamo sicuramente nel primo un dimenticato lavoro di Tommaso Pisano, non potremmo dir lo stesso pel Cristo finamente scolpito e così pieno di sentimento e di intensa espressione che poche altre opere di scultura possono stargli a paragone.

Sopra il muricciolo di Camposanto, sotto l'affresco di Antonio Veneziano, ove son rappresentati i miracoli di San Ranieri, è il bassorilievo rappresentante i due sposi delle famiglie Upezinghi e Donoratico. Sopra un fondo ornato con due rosoni e posto entro a due formelle quadrilobate, sono scolpite le due figure, a destra Gaddo, genuflesso con le mani al petto e la spada al fianco, a sinistra Giovanna Gherardesca nello stesso atteggiamento; e nel punto dove le due formelle s'intersecano, nello spazio rimasto vuoto, sono scolpiti gli stemmi delle due famiglie, superiormente quello Upezinghi, in basso quello de' Donoratico. La struttura delle estremità, la maniera con la quale son trattate le varie parti della testa, il modo di render le pieghe ci dimostrano la mano di Tommaso che, in questo lavoro, il quale doveva riprodurre l'effigie di due personaggi viventi, si è portato meglio che nell'altare lavorato per la medesima chiesa, essendo le figure non prive di carattere e di sentimento, sebbene si dimostri anche in queste quanto l'artista fosse debole esecutore e poco studioso nel riprodurre con verità le forme, sempre troppo grossolanamente interpretate e rese; mentre le qualità di orafo si palesano chiarissime nelle foglie del fondo sbalzate, sapientemente mosse e con abilità artistica non comune condotte. Ma non potremmo, come abbiam detto, dare a lui la mezza figura del Cristo, un tempo sopra il bassorilievo ove sono rappresentati i due sposi. Socchiusi gli occhi, leggermente aperta la bocca, da cui si mostrano i denti piccoli ed eguali, inclinata sull'omero destro la testa, il volto assume tale una espressione di dolorosa pietà e di così vivo sentimento, che non è dato facilmente riscontrare in altri lavori della Scuola pisana. Il nudo sapientemente inteso, le braccia abilmente modellate, le mani studiate e corrette, tutta la scultura insomma ci ricorda siffattamente la maniera di Nino, che noi crediamo debba il lavoro a lui solo effettivamente attribuirsi.

A Tommaso Pisano il Grassi assegna il monumento de' Gherardesca in Camposanto. Scrive egli infatti, che « il grandioso mausoleo, che qui si vede, sorretto da quattro intagliate mensole, racchiude le ceneri del conte *Bonifazio della Gherardesca* denominato il *Vecchio,* del conte *Gherardo* suo figlio, e del conte *Bonifazio Novello,* rispettivo nipote e figlio; i quali due ultimi furono Signori di Pisa. Dalla iscrizione quivi annessa risulta che il primo morì nell'anno 1313 e il secondo nel 1321: il terzo non volle alcuna ricordanza; ma abbiamo per certo ch'egli morì nel 1341. La memoria di questi tre individui della famiglia de' Donoratico fu ed è sommamente cara ai Pisani, per le ampie beneficenze da essi operate in favore della patria. Questo monumento esisteva un tempo nella chiesa di San Francesco de' Ferri di Pisa, molto più magnifico e ricco di statue di quel ch'è al presente; ma per salvarlo dal deperimento che lo minacciava dopo la soppressione di quel convento, ora ripristinato, l'illustre rampollo di sì potente antica famiglia pisana, il conte Guido della Gherardesca, domiciliato in Firenze, pensò laudevolmente di farlo trasportare in questo insigne museo di antichità. Egli è tutto composto di candidi marmi, con mezze figure scolpite a bassorilievo sul davanti dell'ampio cassone, rappresentanti la Madonna, Gesù Cristo e vari Apostoli. Nell'orlo superiore è sculto in caratteri gotici: *Sancta Dei Genitrix ora filium tuum*

[1] Arch. del Capitolo, filza 9.

pro Comitibus istis, ut digni fiant promissionibus Christi, cum sanctis tuis et electis. Sancte Nicolae, et Sancte Francisce orate pro eis. Al disopra della grande arca stanno quattro piccole statue, ed altra urna ov'è l'effigie di un defunto giovinetto, figlio di Bonifazio Novello, e la seguente iscrizione: *Hic jacet Gerardus parvulus filius domini Bonifatii comitis de Dono-*

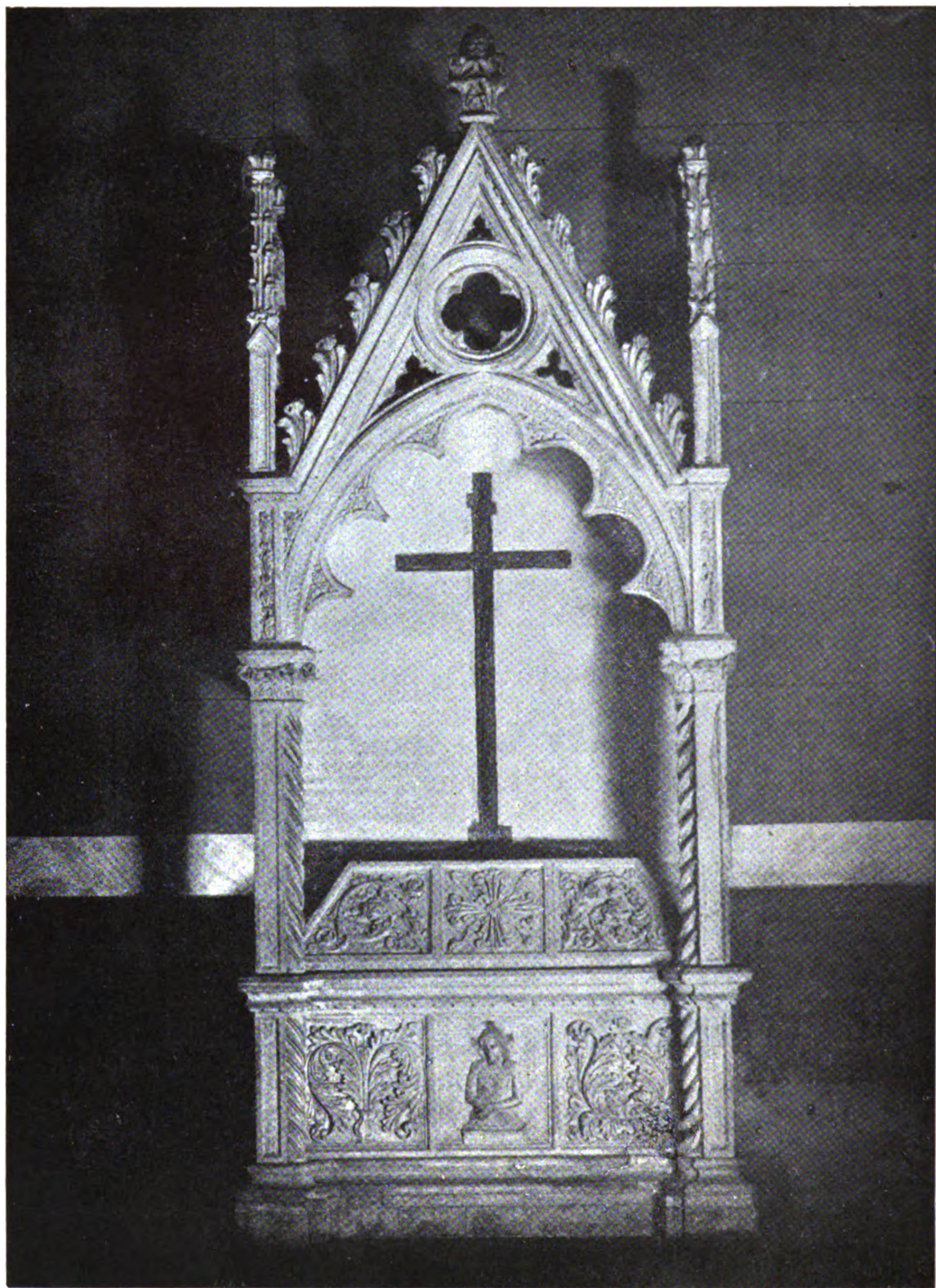


CRISTO, DI TOMMASO PISANO (?)

ratico, qui obiit an. Dom. 1337 die mensis julii. Sotto all'arca è un epigramma ancora in lode dei soprannominati Signori. Il lavoro è in gran parte di Tommaso Pisano ».[1]

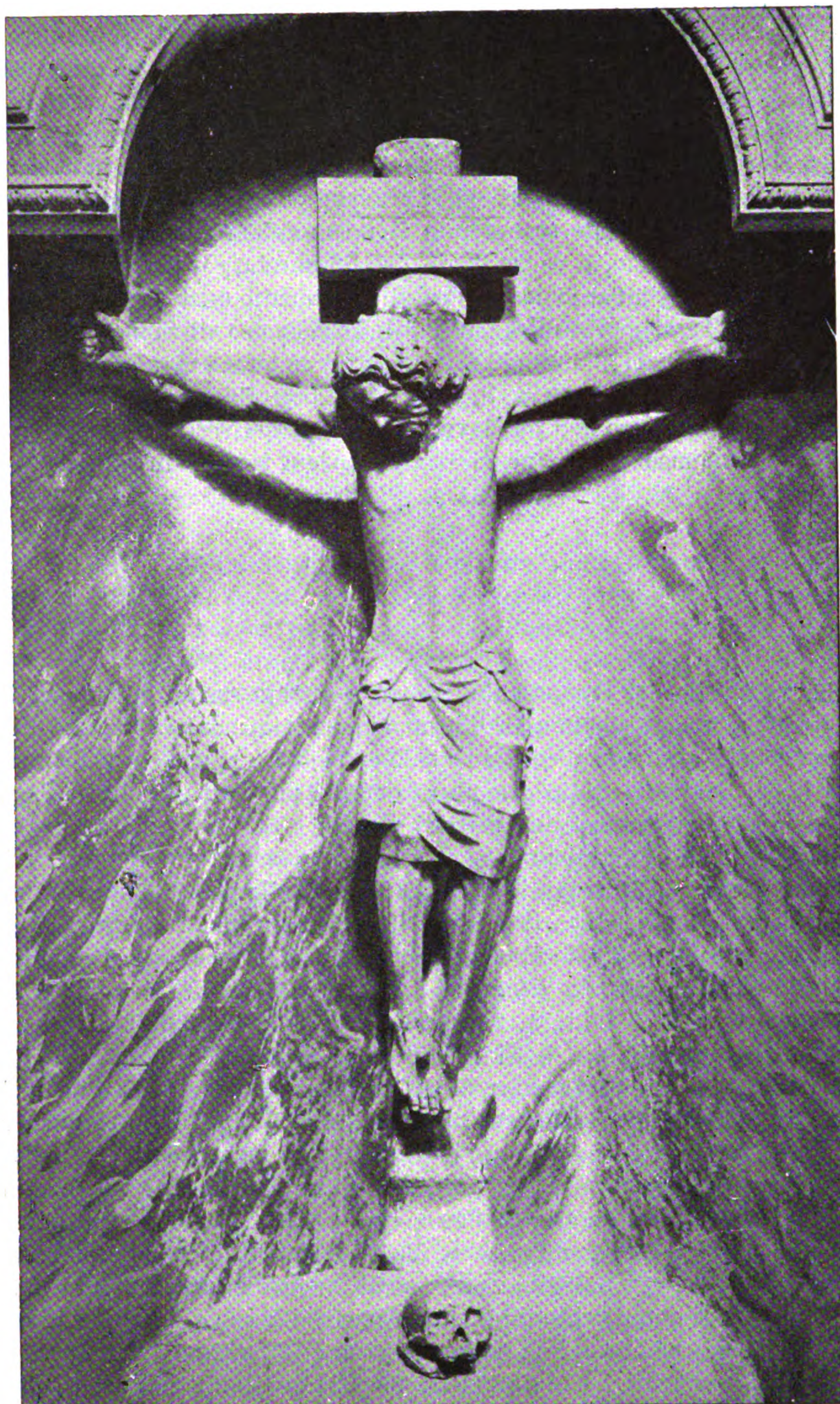
Aggiungeremo a questa descrizione che il sepolcro, come ci dice il Titi, « era fatto alla gotica con due ordini di colonnette »; che un altro gruppo rappresentante San Francesco, che protegge un personaggio di casa Donoratico, ora sopra una colonna di fianco alla porta d'ingresso, faceva parte del medesimo monumento, insieme con la statua della Vergine col Figlio, che si trova attualmente sopra la porta della Primaziale, dal lato del Sacramento; e che nel giardino Pesciolini, ora Rosselmini Gualandi, sono altre parti ornamentali del

[1] Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa,* vol. II, pag. 147.



SEPOLTURA DI GHERARDO DI BARTOLOMEO DI COMPAGNO

(Nella chiesa di Santa Caterina)



CRISTO CROCIFISSO

Un tempo sulla porta del Camposanto)

grandioso mausoleo con gli stemmi dei Gherardesca. Difficile troppo riescirebbe una ricomposizione del monumento per invogliare a tentarne la prova; ma lo studio delle sculture e la loro tecnica esecuzione ci dimostrano in modo evidente che a tutti potrebbero assegnarsi fuori che a Tommaso, appunto per la comparazione che possiam fare coll'altare da lui lasciatoci col suo nome. Noi dunque non riscontriamo per nulla la maniera sua in quest'opera, la quale piuttosto ci fa ricordare le figure del tabernacolo sulla porta principale del Camposanto, e che noi non potendo attribuire a Giovanni Pisano abbiamo assegnato a uno dei tanti capomaestri della Primaziale, alcuni dei quali abbiam visti non spregevoli scultori.

Ma poichè ci è assolutamente sconosciuto il nome dell'artista che lavorò la sepoltura dei Gherardesca, non possiamo, e ce ne duole, che limitarci a confermare il già detto, senza poter arrecare nuova luce sull'argomento. Così il monumento esistente nella chiesa di Santa Caterina, e dedicato alla memoria di Gherardo di Bartolomeo di Simone di Compagno, si attribuisce dagli storici pisani alla scuola di Nino « per la buona maniera degl'intagli, e per la mezza figura del Nazzareno », scrive il Grassi, « in bassorilievo lodevolmente scolpita ». L'arca sepolcrale ci pare invece non fine lavoro dei primi del secolo XV, e infatti sappiamo che Gherardo di Bartolomeo di Simone di Compagno era sempre in vita nel 1406.

VIII.

In una delle cappelle del Camposanto, stando a quanto scrivono i signori Cavalcaselle e Crowe, si dovrebbe vedere distinta in due monumenti la maniera diversa di Nino e di Tommaso;[1] ma, poichè essi non dicono in quale delle due cappelle questa comparazione sia possibile, sarà bene dichiarar subito che nè in quella Amannati nè nell'altra Aulla esistono sculture che possano attribuirsi ai due maestri pisani.

Nella prima abbiamo già, studiandone il carattere, assegnato a Cellino di Nese il monumento dell'Amannati, e nella cappella Aulla, addossati alle pareti laterali, sono due sarcofaghi tolti dal Duomo e qui trasportati in occasione degli ultimi restauri. A sinistra di chi entra v'è il monumento del cardinale *Francesco Moricotti,* arcivescovo di Pisa, morto nel 1394; a destra, il sepolcro dell'arcivescovo *Giovanni Francesco Scherlatti,* morto nel 1363; e perchè questo, pur essendo ordinaria scultura, non può per nulla credersi di Tommaso, tanto meno si potrà attribuire l'altro, migliore, a Nino, che nel 1368 era già morto.

Eppure, a tanta distanza di tempo, questi due lavori hanno fra loro notevoli caratteri di somiglianza. Sì nell'uno che nell'altro è rappresentata l'effigie del prelato morto, disteso sulla cassa, e sulla fronte del sarcofago, in entrambi i due monumenti, sta nel centro scolpita la mezza figura del Cristo, e ai lati, in quello Moricotti, la Vergine e San Giovanni Evangelista, nell'altro un santo martire e San Torpè, e dietro a tutte queste figure sono due angeli volanti con le mani congiunte al seno. Ma i notevoli caratteri di somiglianza si trovano soltanto fra le varie figure degli angeli, perchè, mentre la mezza figura del Redentore uscente dal sepolcro nel monumento Moricotti è modellata con un certo sentimento, l'altra è di fattura gretta e convenzionale. Non occupandoci di quest'ultimo lavoro, per lo scarso suo pregio, sebbene abbia evidenti i caratteri della decadente Scuola pisana, a chi potremmo assegnare l'altro, degno invero della mano di non volgare artista? E tanto più ci duole che la nostra domanda debba rimanere senza sicura risposta, perchè allo stesso artefice noi inclineremmo ad attribuire la figura di Cristo crocifisso scolpita in marmo, un tempo sulla porta del Camposanto, oggi ad un altare della chiesa di San Michele in Borgo.

[1] *Storia della pittura,* vol. II, pag. 16.

Scrive il Da Morrona: « L'altare di bei marmi composto racchiude il simulacro di Cristo confitto sulla croce, che da una delle porte del Camposanto fu rimosso, e qui trasferito nell'anno 1790.

« Or che l'abbiam veduta d'appresso non dubitiamo di attribuir quest'opera di tondo rilievo al prodigioso scalpello di *Niccola* e più volentieri ancora a quel di *Giovanni* suo figlio, se toltone il restauro dei piedi e delle mani ciò ch'è d'antico ne consideriamo. Non apparisce in tutto il corpo di lui una buona proporzione anatomica, ma i pochi muscoli ben segnati, l'artificio della testa, e del panno che gli gira sull'anca in ben intese falde, constituisce questa scultura, chiunque di essi ne sia stato l'autore, per un bel monumento dell'Arte pisana de' tempi di mezzo ». [1]

La figura del Cristo, non abbiam bisogno di dirlo, non può ritenersi nè del prodigioso scalpello di Niccola, nè molto meno di quello del figlio: e, se in quest'opera non si riscontrassero i caratteri di somiglianza da noi più sopra accennati, un altro argomento verrebbe a confermare le nostre supposizioni. Nel 1390, *Magister Jacopus quondam Michaelis pictor, qui aliter nominatur el Gera, de Capella Sancti Nicoli, coram me etc.... confessus fuit se habuisse et in veritate recepisse a Domino Operaio, dante ut supra, pro suo salario et mercede, pro ornatura et pictura Crucifixi positi super hostium Campisancti, versus portam Leonis,* lire 24 e soldi 10. [2]

Ora, poichè è logico e naturale supporre che la pittura, secondo l'uso di quei tempi, seguisse immediatamente la fattura dell'opera, non ci pare d'esser lontani dal vero argomentando essere stato questo Crocifisso scolpito nell'anno stesso o nell'antecedente, ossia 4 o 5 anni avanti che si lavorasse dal medesimo artista il monumento sepolcrale del cardinal Moricotti, morto nel 1394. Ma fra i tanti maestri allora al servizio dell'Opera, a chi attribuire il merito? Forse a Lupo di Gante, le cui notizie vanno dal 1368 al 1398, il quale lavora nel frattempo alle ornamentazioni esterne della cupola di San Giovanni, e che fece un allievo in maestro Jacopo, chiamato nel registro del 1391 (nel quale solo comparisce il suo nome), discepolo di maestro Lupo? o a Nocco di Venturino, altro maestro di pietra, le cui notizie vanno dall'anno 1385 al 1398? È impossibile indovinarlo, dal momento che mancano documenti per dimostrarci il carattere della scultura propria a questi o ad altri artisti, che in quell'epoca vissero ed operarono.

Contentiamoci dunque di ammirare il lavoro, e di stabilire che non può tenersi per opera di Niccola o di Giovanni, di Nino o di Tommaso, bensì di altro artefice, che ha lavorato nella seconda metà del secolo XIV.

Pende il Cristo dalla croce con le braccia distese, i piedi soprammessi e tenuti fermi da un chiodo, la testa abbandonata sull'omero destro, il torso nudo, le anche ricoperte di un sottil panno, che con naturali andamenti di pieghe finissime gli scende sin sotto il ginocchio. Sul capo, in una cartella, a caratteri gotici, è la scritta: JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM, e nella base, entro il rialzo di dove sorge la croce, è il teschio. Notevole è veramente il lavoro: piena d'espressione la testa, dalle chiome a ciocche, cadenti sulle spalle, dagli occhi socchiusi e pieni di dolorosa espressione, dalla bocca semiaperta. Studiate anatomicamente le braccia distese, sapientemente solcate dalle vene; nel torso, sebbene non possa dirsi la parte migliore della figura, perchè esile e un po' diritto, son ben resi i vari muscoli delle gambe, contratti per la sforzata positura. L'opera insomma ci rivela un artista di valore, studioso del vero, ricercatore della forma e del sentimento, del quale non siamo in grado di dir nulla a maggiore illustrazione di questa opera, che rimane l'ultima manifestazione importante della scultura pisana del secolo XIV. La quale noi abbiamo così studiata nei lavori principali che ci rimanevano, cercando, ove ci è stato possibile, di assegnarli ai differenti artefici cui ci pareva dovessero appartenere; nè vogliam dire con questo di aver percorso intiero

[1] *Pisa illustrata*, ecc., vol. III, pag. 163.

[2] Entrata e uscita, 38 turchino, c. 70ᵗ.

il vastissimo campo, chè altre opere rimangono, intorno alle quali però non ci parve meritasse il conto soffermarci. Ma intanto l'arte che con Nino si mantiene all'altezza cui l'aveva saputa condurre Andrea, con Tommaso decade, e se in alcune opere di artisti rimasti finora sconosciuti guizza ogni tanto un lampo di vita, passeggera e solitaria manifestazione di artistica individualità, il movimento progressivo si arresta, e la produzione in generale si isterilisce in forme viete e comuni, che ripetono, peggiorando, motivi e caratteri divenuti ormai convenzionali.

E mentre il seme gettato dai Pisani germoglia e florisce a Firenze per opera di un altro seguace di Andrea Pisano, l'Orcagna, a Pisa non resta che il glorioso ricordo di un inizio e di uno svolgimento veramente meravigliosi.

IGINO BENVENUTO SUPINO.

INTORNO ALLA PALA DELL'ALTAR MAGGIORE
DELLA CHIESA DI SAN NICOLÒ IN TREVISO



TAVO osservando non ha guari nella Galleria di Brera la grande pala d'altare n. 234, opera assai apprezzata di *Gian Gerolamo Savoldo* (fig. 1ª).

Fermavano la mia attenzione la grandiosità e la robustezza tizianesca della composizione, ed in particolare il San Domenico che guarda estatico la Vergine, assisa sulle nubi col Divin Salvatore in grembo, circondata da un nimbo di paffuti cherubini.

L'oscuro profilo di quel Santo, che si stacca con rara energia dal fondo terso e luminoso, mi richiamò alla memoria il San Tommaso d'Aquino che si ammira a' piedi della Vergine nella pala all'altar maggiore della chiesa di San Nicolò in Treviso (fig. 2ª).

Un esame più attento e minuzioso del quadro che avevo dinanzi mi fece persuaso che lo stesso pittore, il Savoldo, deve avere avuto mano nelle due opere.

Eguali presso a poco le dimensioni; simile la composizione, colla differenza che nel quadro di Treviso la Vergine siede in un alto trono sotto una cupola, mentre in quello di Brera appare sulle nubi, fiancheggiata da due angeli.

Il disegno e l'atteggiamento dei due Santi presentano così spiccata analogia da far pensare che si potrebbe sostituire una figura all'altra, senza turbare l'armonia dell'assieme.

A formare la mia convinzione contribuì la scarsa fiducia nelle varie ipotesi intorno all'autore od autori della pala di San Nicolò, ch'erano a mia notizia.

Per tacere di quelli che, attratti da una certa affinità di stile, credevano di avere scoperto in *fra Marco Pensaben* un pseudonimo di *Sebastiano Dal Piombo,* [1] sembrava da ultimo assodata e, sino ad un certo punto, giustificata dalle *Registrazioni* del convento di San Nicolò l'ipotesi [2] che attribuiva a fra Marco Pensaben il disegno e l'esecuzione della parte più importante del quadro, e a *Gerolamo da Treviso,* figlio di Pier Maria Pennacchi, il suo compimento, ed in particolare la marziale figura di San Liberale, patrono della città, nel quale si diceva perfino ch'egli avesse ritratta la propria immagine.

Prescindendo dalla questione se e quale parte vi avesse avuto il Pensaben, non sapevo persuadermi che il secondo pittore fosse stato veramente il Pennacchi.

Dai registri del convento [3] risulta che, riuscite vane le indagini per rintracciare il Pen-

[1] Padre Domenico Federici, *Memorie trivigiane sulle opere del disegno.* Venezia, 1803, pag. 175.

[2] Veggasi in questo stesso periodico, vol. III, pag. 435.

[3] A maggiore schiarimento credo utile riportare le *Registrazioni* del convento di San Nicolò relative ai *dipintori* della pala dell'altar maggiore, completando

saben, partito improvvisamente, nell'autunno 1521 si era fatto venir da Venezia *mistro Zan Jeronimo depentor* coll'incarico di finir la pala. A parte il riflesso all'età sua giovanile (contava appena 22 anni), è a notarsi che il Pennacchi dai suoi contemporanei fu sempre conosciuto sotto il nome di *Gerolamo da Treviso.* Del prenome di Giovanni non vi è traccia nelle *Vite* del Vasari, il quale ebbe con lui rapporti personali, nè in quelle del Ridolfi e neppure nelle *Genealogie delle famiglie trivigiane* del Mauro. [1]

Non devo sottacere una circostanza che a prima giunta pareva dovesse confermare l'opinione più diffusa; ed è che nei registri battesimali della cattedrale di Treviso il Pennacchi figura battezzato sotto la data del 2 febbraio 1499 coi nomi di Gerolamo-Giovanni. [2]

Tuttavia la coincidenza dei nomi non mi sembrava sufficiente a spiegare perchè negli atti del convento si fosse menzionato il successore del Pensaben con un nome che bensì gli apparteneva, ma ch'egli non era solito di portare, invertendo l'ordine col quale gli era stato imposto, ed omettendo il cognome Pennacchi, a Treviso assai noto per la famiglia che da lunghi anni vi aveva dimora. Nè riuscivo a comprendere perchè il Pennacchi — che a Treviso aveva madre e fratelli — si fosse fatto spesare dal convento.

Questi miei dubbi non erano una novità. Già l'abate Lanzi (*Storia pittorica,* Bassano, 1809, vol. III, pag. 63) aveva mostrato di non credere all'identità di *mistro Zan Jeronimo* con *Gerolamo da Treviso,* osservando che *questi non si trova nominato mai da cittadini o da esteri altrimenti che Girolamo.*

Tornando al Savoldo, ripeto che il raffronto della pala di Brera con quella di Treviso prova ad evidenza che questo artista, autore incontestato della prima, eseguita per i frati domenicani di Pesaro — nel gradino su cui il San Gerolamo poggia il piede sinistro si

la pubblicazione fattane dal padre Federici nell'opera citata:

Dal libro detto *Procuratia* dall'anno 1510 al 1529.

Pag. 229. 1520, Aprile, adi 13 dati a Vettor Belliniano per nome de Frà Marco Pensaben da Venetia per capara del depenser della Pala dell'altar grando. L. 49, s. 12

Pag. 232. Adi 24 (Aprile). Dati per carne e un polastro quando venne Frà Marco Pensaben da Venetia depentore della Pala dell'altar grando . . L. 0, s. 10

Adi detto (4 Maggio) dati per un polastro per Frà Marco infermo e per uova fresche . . . . L. 0, s. 4

Adi 11 detto (Agosto). dati a Frà Marco Maraveja per aver lavora nella pala . . . . . . L. 6, s. —

Pag. 243. Novembrio.

Adi 27. dati a Fra Marco per parte della so mercede per depenzer la Pala dell'altar grando L. 131, s. 13

Pag. 250. 1521.

Adi 30 Genaro. Dati a Fra Marco depentor per parte del depenser la Pala . . . . L. 6, s. 4

Pag. 262.

Adi 16 (Luglio 1521) dati a Frà Alviso per essere andato a Padova, a Monselice, a Este, a Legnago, ed a Soave a cercar Frà Marco Pensaben, che il dovesse venir a compir de depinser la Pala dell'altar grando, per andar e tornar in Treviso . . . . . L. 3, s. 6

Item (27 Luglio 1521) dati a m.° ieronimo depentor per capara de fornir la pala del altar grando. (*In margine:* m° Zan jeronimo palla) . . . . . L. 43, s. 8

Pag. 267.

Item (14 Settembre) dati a m.° Zan Jeronimo depentor per suo viazo da venetia a tarviso per lui et so compagno Et uno forcier . . . . L. 3, s. —

Item dati per companedigo delli sopraditi L. 6, s. 16

Pag. 269.

Item (5 Ottobre) dati a m.° Zan jeronimo depentor per parte del depenzer la Pala dell'altar grando. L. 124, s. —

Pag. 270.

Item (12 Ottobre) dati per vin vechio per el depentor compro lui L. 3. et per suo companadico L. 6. e per L. 3 de candele de seu a s. 12 monta in tuto L. 9, s. 12

(*In margine:* palla m. Zan jer. depentor).

Item (19 Ottobre) dati a Mistro Zan Jeronimo depentor per resto e saldo de sua mercede de fornir la Pala del altar grando . . . . L. 80, s. 12

Adi 21 detto (Ottobre) Dati per far la vernise da invernisar la Pala dell'altar grando . . . . . L. 3 —

Adi ultimo detto (Ottobre) dati al depentor per esser venuto a dar la vernise alla Pala dell'altar grando L. 6 —

[1] Cod. autog. nella Biblioteca comunale di Treviso, n. 1089. Famiglia *Penacchi.*

[2] « *Eo die* (1499, 2 febbrajo) *baptizatus fuit Hieronimus Joannes filius ser petri marie de penachis. Compatres eius fuerunt magister Anibal intagiator et bertolomeus tornarius de Como* ».



FIG. 1ª. - PALA DI GEROLAMO SAVOLDO NELLA PINACOTECA DI BRERA

(Fotografia Alinari)

scorgono incise in caratteri quasi microscopici le parole: *Opera de Joan Jeronimo de Brixia dei Savoldj* —, ebbe parte notevole nell'esecuzione della seconda.

Senza dubbio tutte sei le figure dei Santi, non il solo San Tommaso, presentano il fare largo e vigoroso che caratterizza il dipinto di Brera e che contrasta alquanto colla calma e dolcezza belliniana della Vergine in trono e dell'angelo col liuto, seduto sui gradini.

Meno marcata che nelle figure di San Domenico e di San Tommaso, una certa analogia si riscontra anche nella fisonomia dei due San Gerolamo; è poi notevole la corrispondenza nei due quadri delle tinte brunastre delle carni, altra delle caratteristiche che si osserva in tutti i dipinti del Savoldo.

D'altronde le stesse registrazioni del convento persuadono che il lavoro eseguito da *mistro Zan Jeronimo* non fu di così poca entità come si voleva far credere.

Si rileva infatti che Pensaben, fra caparra ed acconti, ebbe lire 187 e soldi 9, e che i pagamenti fatti a *mistro Zan Jeronimo* ammontarono a complessive lire 254, importo abbastanza ragguardevole, avuto riguardo ai compensi che in quell'epoca si usavano corrispondere agli artisti di grido.

Le quali considerazioni ci conducono a pensare che Pensaben sia l'autore della Madonna col Bambino e fors'anche del putto col liuto, che — come si disse — ricordano nelle forme e nelle movenze il Giovanni Bellini, e che il resto sia fattura esclusiva del Savoldo, la cui maniera sembra accostarsi di più al nuovo stile.

Le scarse notizie che si hanno sulla vita e sulle opere del Savoldo non contraddicono punto l'interpretazione degli atti del convento da me propugnata.

Il Ridolfi (vol. I, pag. 255) dice che da Brescia, sua patria, il Savoldo *se ne passò a Venetia, trattenendovisi fino al suo morire non con altro nome che di Girolamo Bresciano, ove fece studio particolare sopra le opere di Titiano.*

Lermolieff (*Die Galerie zu Berlin,* pag. 119) narra che Giovan Gerolamo Savoldo, coetaneo e forse condiscepolo del Romanino, nel 1508 dimorava a Firenze, ove lo si trova iscritto quale maestro nella corporazione dei pittori col nome di *Hieronymus de Savoldis de Brixia,* e che più tardi si stabilì a Venezia, ove si ammaestrò sulle opere di Giambellino (San Giovanni Crisostomo dell'anno 1513) e di Tiziano.

E però nulla osta a ritenere che nel 1521 il Savoldo si trovasse a Venezia e che, giunto ormai ad età matura, vi avesse acquistato rinomanza sufficiente da indurre i frati domenicani della vicina Treviso a chiamarlo *per fornire la pala dell'altar grando.*

Infine parmi di qualche rilievo la circostanza che l'*anonimo Cappuccino,* cronista trivigiano della metà del secolo XVII, citato dal padre Federici nelle sue *Memorie trivigiane delle opere di disegno* (vol. I, pag. 179), accennando alla pala di San Nicolò, riferisce essere stata *incominciata da un religioso di questa religione dei predicatori* (è noto che fra Marco Pensaben apparteneva al convento di San Giovanni e Paolo in Venezia, dell'ordine di San Domenico) *e perfezionata per quanto si crede da un discepolo di Tiziano.*

È probabile che quel cronista attingesse tali notizie dalla tradizione del convento di San Nicolò che, a' suoi tempi, poteva essere ancor viva. Si comprende che trattandosi di un artista come il Savoldo, che, per quanto valente, non fece parlar molto di sè, si fosse a Treviso, ove era rimasto pochi mesi, smarrita perfino la memoria del suo nome, e solo si rammentasse vagamente che il pittore, il quale aveva finita la pala in discorso, era stato discepolo od imitatore di Tiziano; tutto invece lascia supporre che, se si fosse trattato del trivigiano Pennacchi, la tradizione non lo avrebbe nè dimenticato nè confuso coi discepoli di Tiziano, la cui scuola d'altronde è notorio ch'egli ebbe ben presto ad abbandonare.

***

Avevo già divisato di rendere di pubblica ragione queste mie modeste osservazioni, allorchè mi fu segnalata la fotografia della pala di San Nicolò, eseguita dai fratelli Alinari di Firenze, in cui il dipinto viene attribuito al Savoldo.



Fig. 2ª. - PALA DI GEROLAMO SAVOLDO SULL'ALTAR MAGGIORE DI S. NICOLÒ IN TREVISO

(Fotografia Alinari)

Consultato il *Cicerone* di Burckardt (ed. di Parigi, vol. II, pag. 749), trovai che ivi pure lo si assegna al Savoldo. Continuando nelle consultazioni di opere moderne arrivai sino ai signori Crowe e Cavalcaselle, che per i primi, nella loro *History of Painting in North-Italy* (vol. II, pag. 420), hanno manifestata l'opinione che il *Zan Jeronimo* degli atti del convento debba essere il Savoldo.

Mancando a questa tesi il pregio della novità, qualcuno potrebbe domandare se non sia inutile, per non dire temerario, ch'io faccia sentire la mia debole voce dopo quella tanto autorevole dei due eminenti storici, seguìta senza discussione da altri non meno valenti scrittori di cose d'arte, quali il Lübke (*Geschichte der Italienischen Malerei,* vol. II, pag. 621) ed il citato Burckardt.

Non ostante il difetto di novità e di autorità, io penso tuttavia che la presente pubblicazione un certo interesse lo può presentare, sia perchè il fortuito incontro di più giudizi costituisce per sè stesso un valido argomento di attendibilità dei giudizi medesimi, sia per il raffronto col quadro di Brera e per le considerazioni desunte dai documenti dell'epoca colle quali credo di averne data più esauriente giustificazione, sia infine per rispetto all'opinione pubblica del nostro paese, la quale ha diritto di essere pienamente illuminata intorno ai nuovi giudizi ed apprezzamenti che ci vengono d'oltre monte, su opere formanti tanta parte del nostro ricco patrimonio artistico.

Dott. Gerolamo Biscaro.

IL PALAZZO DUCALE DI GUBBIO



Da tempo affrettavo col pensiero il giorno in cui avrei potuto vedere il vetusto palazzo. Ma quando nell'autunno del 1894 potei finalmente appagare il mio desiderio, il godimento che mi aspettavo, e per l'importanza del monumento, e per le memorie gloriose che esso doveva suscitarmi nell'animo, fu sopraffatto da un senso di disgusto. Non il fascino che su noi sempre esercita l'arte gentile della Rinascenza, non l'incanto del luogo su quella cima, dominante l'immenso piano umbro, bastano a distoglierti dalla impressione penosa. Dovunque siano, artistici avanzi abbandonati al flagello di persona rozza e ignorante, esposta di continuo alla rapina del primo che vi arriva, destano ribrezzo, ti mettono di malumore.

Che rimane oggi di codesta favorita dimora degli invitti duchi d'Urbino? Ahimè, ben poco! Gli ornamenti più belli delle sue porte e de' suoi camini scolpiti sul marmo adornano oggi musei privati in Italia o dell'estero. In cotesta abitazione, un tempo doviziosa, ove i Montefeltro avevan profuso un tesoro di sculture, d'intarsi, splendidi di colori e di ori, nei soffitti, nelle finestre e nello studio particolare del principe, più non rimangono che le pareti disadorne, spogliate, minaccianti ad ogni momento rovina. La maggior parte de' pavimenti, formati da quadrelli in cotto con entrovi largamente inciso un rosone o un intreccio di circoli, o di poligoni, provvisoriamente puntellati, più non consentono la visita del luogo. E però dinnanzi a tale profanazione scandalosa subito un desiderio si fa strada nell'animo del visitatore rattristato: un desiderio che è voto ardentissimo, di vedere cioè conservato, preservato da rovine maggiori almeno quanto avanza del vecchio edifizio.

Le fotografie che qui riproduco mi dispensano dal descrivere il palazzo; ci guadagnerà, nè son certo, il lettore; benchè tutto si potesse dire in poche parole; consistendo le parti principali rimaste del monumento: nell'ossatura sgretolata dell'edificio; nel suo cortile elegantissimo; nell'arco d'ingresso a' piè della scala; in due o tre camini, non de' suoi più belli; in alcuni stipiti di porte interne, nelle sale o nel voltone al pianterreno, e in diversi conci di finestre sfaldati e guasti dall'intemperie. Questo all'incirca è quanto rimane della più ricca ed elegante abitazione, dopo quella d'Urbino, dei famosi principi montefeltreschi.

Procedendo lestamente in questo articolo, che non ha nè può avere il carattere di uno studio speciale di quella Corte magnifica, nè dello stesso palazzo eugubino, domando subito a me medesimo in quale anno il palazzo di Gubbio fu costruito e chi ne fu l'autore. Ma qui mi è necessaria una dichiarazione: per questo articolo non ho potuto servirmi di documenti (non ne ho che uno solo, come si vedrà in seguito), per la semplice ragione che documenti scritti non esistono, o, almeno sinora, non se ne conoscono. La guida migliore, anzi l'unica

guida è stata per me il palazzo stesso di Gubbio posto a confronto col palazzo ducale di Urbino. L'argomentazione del mio lavoro si basa adunque sulla osservazione attenta, scrupolosa dell'opera di cui parlo e sul raziocinio. Ed ora avanti.

Intorno al nome dell'architetto è noto che molti già espressero la propria opinione: chi volle vedervi l'opera di Baccio Pontelli, chi quella di Luciano da Lovrana e chi infine l'opera di Francesco di Giorgio Martini.

Senza ricorrere agli storici dei duchi d'Urbino, dal secolo XVI al nostro, sino cioè al



Tav. I. - PALAZZO DUCALE DI GUBBIO. IL CORTILE

Gay e all'Ugolini, dai quali tutti più o meno attinsero, vediamo da quale parte propendono gli studiosi della Corte urbinate, di questi ultimi anni.

Il Laspeyres[1] che nel 1883 descrisse ed illustrò con incisioni il palazzo di Gubbio, lasciò insoluta la questione dell'architetto, pensando con incertezza, come il Muzio ed il Baldi, all'opera di Francesco di Giorgio Martini; così il Mangherini-Graziani[2] rimane in dubbio intorno all'autore del palazzo e non sa decidersi tra il Pontelli ed il Lovrana. Il Lucarelli[3] nel suo lavoro sulla città di Gubbio afferma che « Federico di Montefeltro chiamò a dirigere la fabbrica ducale l'illustre architetto senese Francesco di Giorgio »; ma non convalida l'asserto con alcuna prova. E nell'anno testè decorso, Giovanni Tesorone,[4] deplorando giustamente e con parole di fuoco la condizione tristissima dell'edificio, scrive che il palazzo

[1] Laspeyres Paul, *Gubbio.* Berlin, 1883.

[2] V. *Guida artistica commerciale della ferrovia Arezzo-Fossato.* Città di Castello, 1890, pag. 84.

[3] V. *Memorie e guida storica di Gubbio.* Città di Castello, 1888, pag. 555.

[4] V. *Nuova Antologia*, 1° giugno 1894.

di Gubbio « era forse l'opera più bella dell'architetto senese Francesco di Giorgio ». Quando invece a me sembra così facile riconoscere il nome vero dell'architetto del palazzo, come fu facile, ad esempio, al Müntz [1] e ad altri prima di lui, nella persona di Luciano da Lovrana.

D'altronde non abbiamo di ciò buona memoria sin dallo stesso secolo nel quale sorse il palazzo, nelle Vite di Vespasiano da Bisticci? Nell'elenco che Vespasiano annotò delle fabbriche costruite dal Lovrana durante il ducato di Federico, è, in fondo, segnata anche « La casa d'Agubbio ». [2] Nè mi si opponga che il Bisticci intenda delle fabbriche erette



Tav. II. - PALAZZO DUCALE DI URBINO. IL CORTILE

d'ordine del duca d'Urbino, senza accennare al nome degli architetti delle singole fabbriche; perchè chi non sa ormai che fino alla morte di Federico, avvenuta nel 1482, il principale architetto suo fu appunto il Lovrana?

Ad ogni modo chi non fosse pienamente persuaso che l'architetto del palazzo di Gubbio sia stato Luciano, confronti la riproduzione dei due cortili che accompagnano l'articolo, quello cioè del palazzo d'Urbino e l'altro della « Casa d'Agubbio ». A me sembra che una sola occhiata nell'una e nell'altra riproduzione basti a far riscontrare in esse non solo il medesimo concetto, ma il medesimo disegno, le stesse forme, i particolari identici delle colonne, delle cornici, dei capitelli, ecc.

Ora dunque, poichè nessuno oggidì oserebbe contestare quella gemma colossale, che è il palazzo d'Urbino, al genio di Luciano, dopo quanto è stato prodotto dal Gay, per opera

[1] E. Müntz, *Renaissance à l'époque de Charles VIII,* pag. 362; e *L'arte italiana nel quattrocento.* Milano, 1894, pag. 467.

[2] Vespasiano, *Vite,* ediz. a cura di L. Frati, pag. 72-112.

principalmente del bravo Pungileoni, dallo Schmarsow [1] (tanto per citare la decima parte degli uomini dotti che di quel palazzo trattarono), dal Reber, [2] dal Geymuller, [3] dal Müntz, ecc.; così io credo che la identità dei due cortili posti a confronto tagli, come suol dirsi, la testa al toro, per concludere che anche il palazzo ducale di Gubbio deve essere senza meno rivendicato all'illustre Lovrana, all'architetto che al tempo di Federico da Montefeltro fu

. . . . . a tutti gli altri sopra. [4]

Devo ora rispondere alla seconda domanda: intorno cioè all'epoca del palazzo. Documenti che attestino in favore di una data più che d'un'altra, come dissi, non ne abbiamo; epperò i giudizi degli studiosi sono anche qui discordi. I compilatori della ricordata Guida della città di Gubbio e dell'altra più recente della ferrovia Arezzo-Fossato (1890) asseri-



Tav. III. - Palazzo ducale di Gubbio.
Un capitello nel cortile



Tav. IV. - Palazzo ducale di Urbino.
Un capitello nel cortile

scono che il palazzo ducale eugubino fu costruito verso il 1470; mentre lo Schmarsow [5] scrive che sarebbe stato eretto prima di quel d'Urbino, poggiandosi sul fatto che la nobile e spirituale consorte di Federico qui abitò e dette alla luce, nel gennaio del 1472, il figlio Guidobaldo. Il Reber, [6] il quale non si contenta delle ragioni edotte prima che dallo Schmarsow, dal Reposati, se non erro, non è dello stesso avviso; e sospetta invece che la duchessa Battista Sforza si ritirasse appunto in Gubbio per evitare i rumori della fabbrica di Urbino, pure ammettendo che il cortile del palazzo sia stato incominciato prima della morte di lei. Ma anche qui restiamo nel campo delle ipotesi, perchè lo stesso Reber non giunge a suffragare con alcuna prova il suo sospetto. Quindi buio pesto finora e per tutti. Buio che si manterrà, io temo, fino a tanto che qualche documento sincrono venga a toglierci d'impaccio. Per adesso conviene procedere avanti, in gran parte, a forza d'induzioni. Un solo

[1] V. *Melozzo da Forlì*. Berlino, 1886, pag. 353.

[2] Franz von Reber, *Luciano da Laurana*, 1889. (Estratto di pagine 70 in-8) dal vol. II, disp. I delle « Sitzungsberichten der philos.-philol. und histor. Classe der K. Akad. der Wissenschaften »).

[3] V. *Raffaello Sanzio studiato come architetto.* Milano, Hoepli.

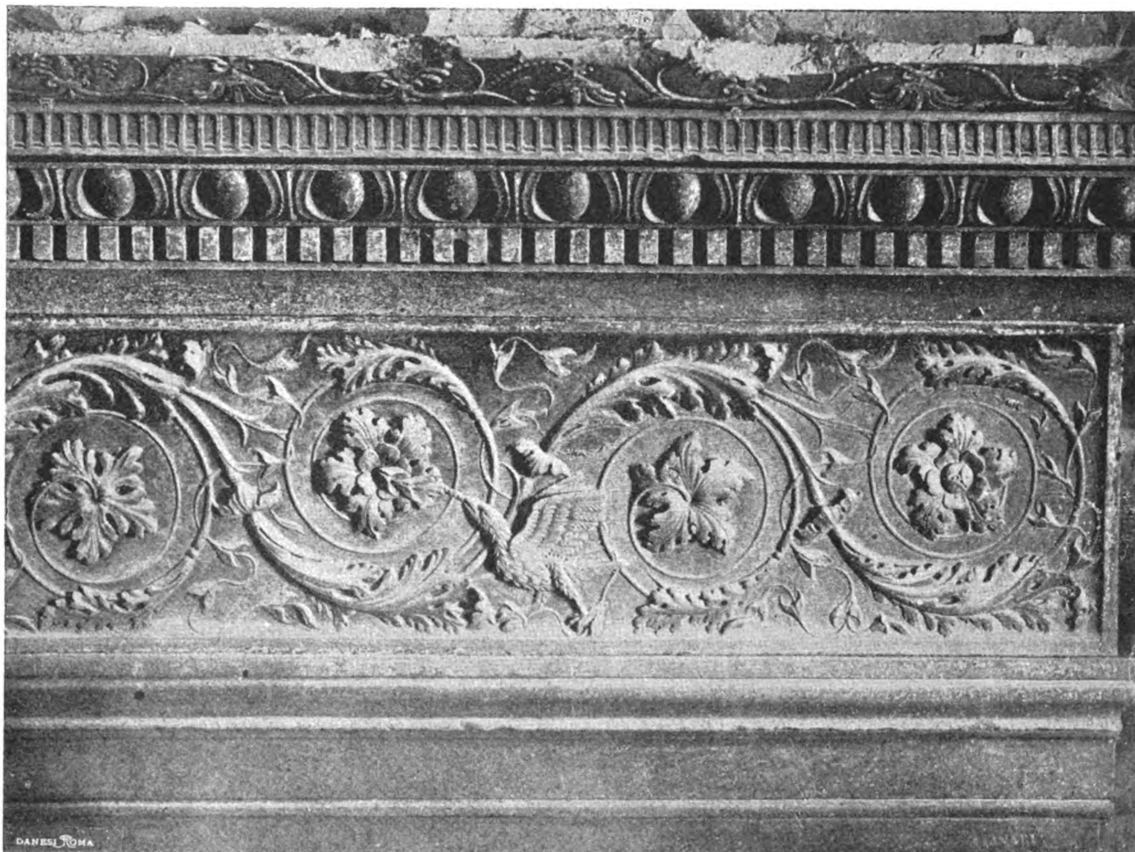
[4] Giovanni Santi, *Cronaca rimata.*

[5] Op. cit.

[6] Op. cit.

documento, sinora inedito, comunicatomi dall'ottimo mio amico, il prof. G. Mazzatinti, può chiarire in qualche modo la cosa. Consiste in un atto dal quale si rileva come la costruzione *splendida* e *suntuosa* fosse già terminata, in quanto almeno alla parte principale del palazzo, il cortile compreso ed alcune sale, nel 1480; [1] e come in quello stesso anno il Consiglio della città donasse al duca Federico le terre e le case sulle quali il palazzo era stato già eretto.

Ora, se da simile documento, certo molto importante, si deve trarre qualche deduzione, a me pare debba essere questa che si appoggia su due altre domande. C'è ragione di credere



Tav. V. - PALAZZO DUCALE DI GUBBIO. FREGIO DELLA FRONTE DI UN CAMINO

che la città di Gubbio donasse l'area del palazzo al proprio signore molto tempo dopo che egli vi aveva già fabbricato? Per chi conosce la storia di quel ducato e le benemerenze

[1] Archivio comunale di Gubbio, *Riforme*, vol. 1477-80 (fol. 58b e 59). 4 giugno 1480. Si aduna il Consiglio. Si propone: « Pro bonis meritis et benefitiis receptis per Communitatem Eugubii ab ill. domino nostro Federico facere donationem sue J. d. pro se et suis posteris et sue dominationis successoribus irrevocabiliter inter vivos in forma plenaria de domibus in quibus sua J. dominatio fecit et hedificavit suam curiam novam que olim vocabatur el palazo de la guardia sitam in Civitate Eugubii inter quarteria S. Juliani et quarterium S. Andreae... Quod idem J. d. fecit maximas impensas in hedificationem et constructionem dicte sue curie magnificas, splendidas et sumptuosas que pro magna parte ex evidentia facti apparet. Quare placeat vobis supra deputatis et consiliariis supra predictis respondere consulere et sententiam dicere quid videatur et placeat et toti consilio predicto omni meliori modo, etc. ».

Federicus de Benis sostiene, « quod dicta donatio fiat efficaciter et plenaria prefato ill. domino nostro per dictos dominos Gonfalonerium et Consules deputatos consiliarios et consilium de dictis domibus et pertinentiis ipsarum ». Così sostenne Julianus de Comitibus

del principe verso i suoi sudditi e l'amore di questi pel duca, vorrà ben ammettere che molto verosimilmente la donazione dell'area, così solennemente fatta, sia avvenuta piuttosto prima che il palazzo fosse completamente costruito di quello che a costruzione terminata da tempo. Tanto più che noi sappiamo che il palazzo venne terminato parecchi anni dopo del 1480 dal figlio di Federico, il duca Guidobaldo. Ora dunque si può ragionevolmente sospettare che nel 1480 molte parti del palazzo, specie d'ornamenti, fossero ancora in istato di lavorazione.

L'altra domanda è ancora più semplice: quanti anni si saranno impiegati nella erezione del palazzo? Anche per questa non abbiamo prove sicure per rispondere, ma se guar-



Tav. VI. - PALAZZO DUCALE DI URBINO. FREGIO DI UN CAMINO

diamo alla superba fabbrica d'Urbino, cinque o sei volte più grande di questa di Gubbio, e pensiamo ch'essa fu edificata in pochi anni (incominciata nel 1467, nel 1474 già vi dipingeva, tra altri, il famoso Melozzo da Forlì); a me pare non ardito sospettare che la fabbrica eugubina non debba essere stata principiata se non cinque o sei anni prima del 1480. Si distrugge, è vero, in tal guisa la tradizione gentile che quelle medesime stanze, un tempo così signorili, accogliessero una tra le più elette gentildonne del Rinascimento; ma che

de Montegranellio, Joannes de Branca, Baldinus Bombaroni, Benedictus Baldi Hondedei. E similmente «omnes consiliarii in dicto consilio existentes affirmaverunt et approbaverunt consultationem et sententiam dicti domini Federici ».

Nello stesso giorno (4 giugno) fu fatto l'*Instrumentum donationis:* col quale atto vien formalmente donato « unum palatium et tenimentum domorum olim vocatum el palazo de la guardia in quo nunc est curia nova hedificata sive fabricata per ipsum ill. dominum situm in civitate Eugubii in confinio quarteriorum sancti Andreae et sancti Juliani CUM CLAUSTRO et pertinentis suis ».

perciò? Si giungerà forse per ciò solo a negare che Guidobaldo non nascesse ugualmente nel gennaio del 1472 in Gubbio? A me sembra di no. La differenza, in sostanza, sarà solamente in questo, e cioè che prima che la magnifica residenza sorgesse o fosse ingrandita o abbellita, sullo stesso luogo un'altra abitazione, certo più modesta, ma non per questo men degna,



Tav. VII. - PALAZZO DUCALE DI GUBBIO. ARCO D'INGRESSO A' PIÈ DELLA SCALA

accoglieva tra le sue pareti la nobile e culta Battista Sforza, la sposa eletta di Federico. Infatti, dall'*Instrumentum donationis* delle Riforme eugubine, già riprodotto in nota, si rileva come preesistesse sullo stesso luogo, oltre *el palazzo de la guardia,* il *claustrum,* che era senza dubbio l'attuale voltone; e che le *pertinentie* erano gli orti o le casette al principio della via della Ripa, unite in realtà, anche oggi, al palazzo per mezzo d'un arco. Quindi riesce ben chiaro e facile l'asserire che sul luogo ove sorse poi il palazzo ducale erano, fin da prima, diverse località; tra cui alcune di esse di molta importanza, quale lo

stesso palazzo della guardia; nelle cui pareti, internamente, in alto (dacchè il soffitto del salone ducale, precipitato in basso, ora li lascia scorgere) si vedono ancora buoni affreschi del principio del secolo XV. [1] Non è quindi privo di fondamento l'asserire che una di quelle abitazioni così distinte e signorili tanto da essere adorne di pitture, doveva essere appunto la casa dei Signori della città; la casa dove nacque Guidobaldo da Montefeltro.



Tav. VIII. - PALAZZO DUCALE DI URBINO. CANDELABRA IN UNO DEI PILASTRI DELLA SCALA

Orbene, tornando all'epoca della costruzione e poggiandomi sull'unico documento fornitomi dalle Riforme eugubine, sempre più mi confermo nel sospetto che l'edificio di Gubbio debba essere annoverato tra quelli con i quali Federico « con insaziabile manìa di fabbricare, coprì il suo ducato di palazzi, rocche e castelli », di quel periodo, voglio dire, che

[1] Gli affreschi si vedono al disopra della linea nel muro, un po' rientrante, indicante il soffitto caduto, cioè nello spazio formato dal soffitto e dalla travatura del tetto, antichissima. Quando visitai il palazzo, trovai codesto salone in uno stato da far paura: il proprietario vi teneva un magazzino di granturco.

incominciò circa un anno dopo dalla morte della duchessa. Ed in ciò sarei pienamente d'accordo col signor Reber (vedi op. cit.). D'altronde perchè sospettare, come fa lo Schmarsow, che Federico pensasse prima a Gubbio che ad Urbino? Non è più logico credere che il duca arricchisse di belle residenze le città minori dello Stato dopo quella veramente magnifica della città principale a cui consacrò, fin dal 1467, le migliori cure e le maggiori sue ricchezze? [1]

Si è detto che Luciano da Lovrana fu l'architetto anche della casa ducale di Gubbio;



TAV. IX. - PALAZZO DUCALE DI GUBBIO. FREGIO DELLA FRONTE DI UN CAMINO

ma è da credersi che l'edificio sorgesse altresì sotto la sua direzione immediata, continua, o che egli ne apprestasse solo i disegni, affidandone il lavoro ad altro maestro?

Rispondo brevemente. Ricordato al lettore che tutta quanta l'argomentazione mia poggia sulla osservazione attenta della struttura e delle singole sculture rimaste del palazzo di Gubbio, affermo subito che Luciano non potè essere, per tutto il tempo della costruzione, presente ai lavori. Ed ecco le ragioni. Quando sul finire del 1472, o, meglio ancora, sul principio dell'anno seguente, si gettarono le prime fondamenta del palazzo di Gubbio, e si allargarono quelle preesistenti, i lavori d'Urbino dovevano trovarsi nel massimo del loro sviluppo ed espansione; dunque la presenza di Luciano, più che necessaria, doveva ritenersi

[1] È noto che il palazzo ducale d'Urbino, il più bello che allora sorgesse in tutta Italia, costò duecentomila scudi d'oro; una somma cioè favolosa per quei tempi nei quali un sacco di grano, nel ducato d'Urbino, si pagava qualche cosa meno delle nostre 5 lire e un ettolitro di vino non costava più di una lira e 60 centesimi della nostra moneta.

indispensabile nel capoluogo del ducato. Però accertato che l'architetto dell'edificio di Gubbio fu il Lovrana, bisogna anche supporre ch'egli si recasse sul posto a dirigere il primo impianto della nuova fabbrica e a presiedere la costruzione almeno del voltone e del cortile; i quali dovettero essere innalzati in tempo relativamente breve, considerati i mezzi di cui il principe disponeva e la necessità che Luciano tornasse ad Urbino. Poichè non bisogna qui dimenticare che proprio il portico nel cortile di Gubbio è la sola parte della costruzione ove si mostri indubbiamente palese la presenza dell'illustre architetto; il tratto importantissimo del palazzo da lui non solamente disegnato ma forse anche in parte diretto. Del cortile infatti osserviamo, così a colpo d'occhio, la struttura elegante, la solidità perfetta, le proporzioni delle colonne, la grazia dei capitelli, e vi vedremo lo stile, il genio di Luciano.

Al contrario, quanto alla esecuzione dei lavori di scalpello si confrontino questi capitelli di Gubbio con quelli del cortile nel palazzo d'Urbino e se ne tragga un giudizio. Essi sono, è vero, simili tra loro per il disegno, per le proporzioni e persino per certe particolarità di ornati; ma pure, a bene osservarli, una sensibile differenza c'è; differenza che chiunque può vedere solo che osservi attentamente le fotografie delle tavole III e IV; differenza la quale, più che nella lavorazione della pietra, sta nella minore abilità del marmista, abbandonato a sè stesso. Nei capitelli d'Urbino c'è maggiore precisione di scalpello, alcun dettaglio maggiormente sviluppato, la foglia d'olivo di forma più tonda, meno trita, il fusto della colonna che infila esattamente col primo giro delle foglie nel capitello, ecc. Il taglio indeciso, gli spigoli degli ornati sminuzzati, le costole delle foglie arrotondate, in quelli di Gubbio, dipendono certamente dalla cattiva qualità della pietra friabile adoperatavi; ma non per la trista qualità del materiale dovremo scusare la frappatura delle foglie d'olivo più sottili e meno eleganti, il collarino della colonna più stretto di alcuni centimetri, in alcuni casi, che non sia il capitello soprapposto, e via dicendo; codeste differenze stanno a provare, ripeto, la minore perizia dell'artista eugubino in confronto all'altro il quale lavora sotto la sorveglianza diretta dell'architetto in Urbino.

Da ciò io penso che se l'autore del palazzo di Gubbio è sempre Luciano, non deve dirsi però che egli ne curasse la costruzione, come si sa ch'ei facesse per Urbino, ove non solo diresse tutti i lavori di muratura e di pietra, ma attese col suo genio persino ai disegni degli ornati di quelle preziose porte, finestre, camini, ecc., che oggi formano la meraviglia e l'invidia degli amatori, particolarmente stranieri. Non potè Luciano, oltre il disegno, dedicare alla fabbrica eugubina il suo tempo prezioso, le cure pazienti e continue del suo talento e del suo buon gusto; Urbino, il cui palazzo suntuoso andava ornandosi in quello stesso tempo, lo teneva continuamente occupato; nè però mi sembra ardito sospettare che il maggior numero di viaggi fatti da Luciano dalla capitale del ducato a Gubbio si debba limitare al primo periodo dei lavori, e cioè fino al giorno nel quale potè vedere innalzati il cortile, i muri del palazzo e terminata la copertura del tetto; dopo quel periodo le visite sue dovettero diradarsi o cessare affatto, stando almeno ai lavori in pietra, indipendentemente dal resto, che ancora si vedono nel cadente palazzo. Gli ornati scolpiti alle finestre, alle porte, nei soffitti, ecc., se presentano, sia per la composizione, sia per gli elementi costitutivi de' rilievi stessi, il disegno o lo stile di Luciano, non appalesano certamente, almeno a parer mio, nè il gusto, nè il sentimento del grande maestro.

Ad avvalorare il mio asserto valga ancora l'esame delle fotografie.

Differenze più che sensibili le troviamo nelle cornici e nelle ornamentazioni in marmo che erano, in sostanza, parte precipua di cotesta piccola reggia. Si metta a confronto il più bel frammento (tav. V.) degli intagli rimasti nel palazzo di Gubbio con una parte consimile del palazzo d'Urbino (tav. VI). Niuno è che non veda l'enorme distanza che corre tra l'uno e l'altro fregio. In quel di Gubbio si hanno, è vero, le stesse spire, la medesima composizione quanto all'abbozzatura del disegno; ma non il medesimo sviluppo, non la stessa frappatura elegante, la stessa ricchezza ne' rosoni, bene scolpiti, la stessa proporzione e verità negli animali; non la vita che soffia ed agita per entro quegli ornati superbi, forse

unici al mondo, del secolo XV, quali appunto si ammirano a centinaia nella meravigliosa dimora dei Montefeltro.

Guardate la testa di quell'unico uccelletto nel fregio di Gubbio: chi mi sa dire a quale razza di volatile appartenga?

Passando ora all'ingresso (tav. VII) del palazzo di Gubbio, del resto elegantissimo, osserviamone gli ornati. Lo scultore che vi operava teneva forse sott'occhio qualche modello, od aveva un'idea abbastanza esatta dello stipite magistrale, intagliato ad Urbino dal famoso Ambrogio Baroccio da Milano; ma non aveva di quell'artista nè la fantasia, nè l'abilita sua per l'esecuzione di tali lavori. Ecco qui una parte della candelliera (tav. VIII) di uno dei pilastri della scala d'Urbino. Se ne faccia il confronto. Tra i due lavori (intendo dire specialmente della esecuzione), c'è quella distanza che noi troviamo sempre fra l'artista di genio ed uno scarpellino paziente, appassionato dell'arte, ma poco abile e di mediocre ingegno.

Potrei nello stesso modo stabilire molti altri confronti, presentare molti altri esempi e tutti in sostegno della mia tesi; ma non lo farò, contentandomi di mostrarne solo un altro e poi concludere con esso. Come si potrebbe supporre, voglio dire, che alla bottega di Ambrogio Baroccio, e sotto la sorveglianza del Lovrana, si producesse quella poverissima cosa qual'è appunto il fregio (tav. IX) in codesto camino del palazzo di Gubbio? La riproduzione fotografica del soggetto dice più e meglio di quanto sapessi dire io con la parola.

Ed ora, concludendo, mi lusingo di avere mostrato con chiarezza, almeno sino a prova contraria, diverse cose di non lieve importanza; e cioè, che il palazzo ducale di Gubbio deve credersi innalzato sul luogo di abitazioni preesistenti circa l'anno 1473, d'ordine del duca Federico da Montefeltro e coi disegni di Luciano da Lovrana; e, infine, che gli scultori che vi lavorarono non sono da confondersi con quelli che operavano ad Urbino, guidati nell'opera loro, ricca e geniale, dallo stesso architetto.

E chi furono cotesti maestri finora ignoti che negli ornati del palazzo di Gubbio s'inspirarono, senza raggiungerne la perfezione, alle composizioni splendide de'maestri d'Urbino? Non lo so.[1]

È forse dessa occasione propizia per gli studiosi del luogo, i quali, istituendo nuove ricerche, potranno rispondere alla domanda recando al tempo stesso nuovo e non lieve contributo alla storia del ducato, al tempo del grande Federico da Montefeltro. Basti a me frattanto di avere richiamata l'attenzione degli intelligenti e di avere posto sotto agli occhi loro alcune parti di una tra le più belle costruzioni del secolo XV; e ciò nella speranza che altre voci si uniscano a quelle che da tempo gridarono, e ben alto, affinchè abbia fine, una buona volta, lo spettacolo di sì fulgidi avanzi dell'arte nostra, lasciati ancora alla mercè dell'ignoranza e del più sfacciato egoismo.

Si affretti il Ministero della pubblica istruzione a ricuperare il monumento dall'attuale possessore ed avrà il plauso, non solo della riconoscente città di Gubbio, che rivedrà tornare in onore e splendore una delle più belle sue gemme; ma di quanti sono, in Italia e fuori, cultori ed amatori dell'arte.

EGIDIO CALZINI.

[1] Potranno esser forse artisti locali? E di costoro saranno pure opera le sculture dell'arco del palazzo dei Conti della Porta e dell'atrio del palazzo Bebi? È tuttavia notevole il fatto che gli artisti del luogo rifecero — dopo il palazzo ducale — stipiti di finestre e porte in pietra serena, nelle stesse proporzioni, con le stesse sagome, da per tutto e per dei secoli. Ne ha ogni casa a Gubbio. E tanto più è notevole questo fatto, se si pensa alle costruzioni eugubine del tutto caratteristiche, pure in pietra, che precedettero l'epoca ducale. Ciò avvenne, non però in numero così rilevante, anche in altri luoghi del ducato e specialmente ad Urbino, ove s'incontrano esempi frequenti in molte case di quell'artistica e gentile città.

NUOVI DOCUMENTI

Documenti

intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. [1]

VII Fascicolo.

(Scritto da due mani, H e I).

(1531. Giugno 12).

Cardinal Rmo Monsignor et episcopo de trento Signor nostro gratiosissimo dè dar adì 12 de zugno 1531 per dinari contadj in li infrascripti et prima: [2]

Adam, marangon R. 318 L. 3. gr. 3. d. 3
Adam da Mori, pictor R. 2. » 4 —
Alessandro fiorentino R. 6 » 2 —
Alessandro taiapreda (forse identico col soprascritto) R. 10 » 2 » 4
Alessio taiapreda R. 1478 » 3 » —
Alexio (identico al soprascritto?) R. 3 » 4 » 4
Antonio bazeda R. 38 —
Antonio et Zuan ben R. 2 » 3 » 4
Antonio de Caden [3] R. 6. —
Antonio Feraro R. 124 » 4 » 11
» Murar R. 2
» dal plasi da Caldes [4] R. 131
» Quetta R. 28 » 2 » 10
» Sarasino R. 23 » 4 —
» somaser R. 8 —

[1] Continuazione, vedi pag. 110.

[2] Segue una lunga lista di maestri (divisa in 521 numeri, di cui quasi ognuno comprende più posti) colle somme dovute a quelli, in margine. Siccome gli stessi nomi si ripetono spesso in vari posti, faremo un estratto alfabetico di questa lista, indicando presso il nome di ognuno dei maestri la *somma* dei vari pagamenti toccati a lui. Così risulterà meglio l'importanza della parte presa da ognuno alla fabbrica. Indicheremo tutte le varianti dei nomi o soprannomi delle persone citate.

[3] Vi ha due paesi col nome Cadine presso Trento, uno nel distretto di Ampezzo, ed un paese Cadene, presso Mestre, nel territorio di Venezia.

[4] Paese parrocchiale nella Val di Sol.

Antonio torison R. 1 gr. d. 2 —
» valverca, valverda R. 72 » 2 » 9
Alvise Romagnan R. 1 » 1 » 7 » 1
Andrea di Carli R. 2 » 0 » 6
» Crivelli (Capomaestro della fabbrica sin dal 1525) R. 26 » 0 » 10
» dello Lorenzo R. 9 —
» da Romagnan [1] R. 29 » 3 » 7
» pinter R. 2 » 4 » 2
» maestro di stucchi R. 67 » 4 » 4
Anselmo murar R. 786 —
» targapreda (identico col soprascritto?) R. 15 —

Bartolame, buter, butarin R. 43 » 2 » 1
» pictor todesco R. 3 —
» ortolano R. 2 —
» vilano (identico col soprascritto?) R. 70 » 2 » 8 » 24 [2]
» zater R. 2 » 4 » 10
Batista doxo (vedi Dosso) R. 263 L. 1 s. 6 d. 9 (ossia gr. 7 d. 4)
Batista della sbalda R. 11 » 1
Batista stucarol (vedi Zuan Batista).
Benedetto dei stucchi R. 40 » 1
» et m° Simone dei stuchi [3] R. 15 —

[1] Romagnano è un villaggio sull'Adige presso Trento.

[2] Di questa più piccola unità monetaria dopo il grosso non si trovano nei registri mai più che 4 pezzi in un posto. Risulta anche dalle addizioni al fondo di ogni pagina del nostro quaderno che 5 di questi denari facevano un grosso. Se perciò ridurremo i 24 denari, messi sopra come la somma di vari posti, all'unità più grande, otterremo: R. 70 L. 3 gr. 0 d. 4.

Approfitteremo di quest'occasione per correggere la nostra nota 2 a pag. 111, ove diamo al grosso 10 denari invece di 5. A pagina 113 e a pagina 115, invece di *den.*, si deve leggere: *a c[arta]*.

[3] Vedi Simone dei stucchi.

Bernardin ciodarol (chiodaiuolo) R. 112 L. 3 gr. 8 d. 8 (oppure 3 » 9 » 0 » 3)
» ferar (identico col soprascritto?) R. 11 » 0 » 3 —
Bernardo di stuchi R. 18 » 1 —
» tornar R. 15 » 0 » 8
Berton, Bartolin di ferari (Ferrara?) dito Campanar (fonditore di campane) R. 459 » 1 » 5
M. Biaxi m° di stuchi R. 20 » 4 » 4
» da Com[1] (Como) R. 22 » 2
R. 43 » 1 » 4
» e Conti m[i] di stucchi R. 4 » 2
Biaxi Vesentino[2] R. 33 » 3 » 4
Biasi e m° Cristofol[3] R. 70 » 4 » 9
Bolfchom, bolfacham, piscob, pobst tislar[4] R. 45 » 4 —
Bonifazio pictor R. 4 » 1 —
Bonifatio ?. R. 10 —
Bonifazio pignatar R. 39 —
Calapin di Calapini R. 3 —
Carubin, Cherubin da Lecho[5] R. 160 » 2 » 5 » 3
Cherubino, fungino, figino R. 14 » 0 » 10
Fra Cornellio R. 2 » 2
Crisostem, spizial in Trento R. 331 » 2 » 1
Cristel, bechar (beccaio?) R. 5 —
Cristofol busete R. 35 —
Cristofol depintor R. 22 » 2 —
» spadar R. 3 » 2 » 1
» spordore (?) R. 1 » 2 » 8
Cristofol taiapreda[6] R. 38 » 4 » 5 » 2
Cristofol e m° biaxi (vedi M° Biasi) R. 28 —

[1] Probabilmente identico col soprascritto, perchè si trova nominato accanto ad altri maestri di stucco.

[2] Non identico col m° Biasi dei stucchi, perchè citato immediatamente dopo questo il quale era probabilmente da Como.

Senza dubbio però il Biasio Vicentino è identico col Biasio taiapreda, perchè anche il Vicentino si trova sempre citato in mezzo ad altri scarpellini e pare sia stato uno dei compagni di Alessio taiapreda.

[3] Il m° Cristofolo appare nei registri pure spesso da solo, coll'epiteto «taiapreda». (Vedi Cristofolo più abbasso).

Il m° Biasi che è nominato qui unitamente a Cristofolo è pure identico al Biasio Vicentino.

[4] Come la maggior parte dei legnaiuoli impiegati alla fabbrica del castello, così anche questo era tedesco.

Il suo nome era probabilmente: Wolfram Probst, o Papst, o Bischof.

[5] Lecco al lago di Como. Cherubino si trova nominato sempre in mezzo agli scarpellini.

[6] Cristofol taiapreda è identico col seguente, nominato in compagnia di m.° Biagio.

Domenego bombardera R. 1 gr. 4 d. 9
» de Oliveri R. 8 » 2 » 4
» ravagno R. 6 —
» Rizo R. 3084 » 4 » 0 » 114 ossia: R. 3085 » 0 » 10 » 4
Dona taiapreda (vedi Zuan Dona taiapreda).
Doratbia de meli R. 2 —
Dorigo Barzedo R. 4 » 2 » 6 —
Dorigo da polin R. 5 » 0 » 9 ¹3
Dosso pictor (vedi Batista Doxo) R. 1290 » 3 » 8
Endrigo da Caveden[1] R. 4 —
Eustachio Calapin R. 5 —
Felipo plost, pflostr[2] R. 51 » 3 » 4
Francesco Chaliar in Trento R. 1 » 1 » 6
» marangon R. 1 —
» Zuchato, Cuchato R. 57 » 3 » 7 » 5 ossia: R. 57 » 3 » 8
Gabriel, murar R. 8 —
Gaspar, terazer R. 263 L. 3 —
» et m° Jacomo[3] R. 4 —
Giarola (vedi Zuan Jaiola) R. 6 —
Girardo Mirana / » Milana R. 8 » 1 s. 9
Geronemo Romanin (pictor de Brescia) / Jeronimo Romanin R. 606 » 3 » 4
Jacomo depentor R. 30 » 3 » 2
» Antonio depentor R. 3 —
» depentor et Gaspar depentor[4] R. 29 » 4 —
» ferar R. 81 » 1 » 3 » 12 ossia: R. 81 » 1 » 5 » 2
» Janola R. 6 —
» zardinero, giardinaro, ortolan R. 35 » 1 » 4
Jacopin hebreo R. 2 » 3 » 4
Jeronimo ferar R. 1 » 0 » 4 » 2
» provino[5] R. 1 » 2 —
» taiapreda R. 0 » 2 » 7 » 3
» da Volan[6] R. 2 —

[1] Cavedine è un villaggio parrocchiale nel distretto giudiziale di Vezzano, nella valle della Sarca.

[2] Pflostr è da leggere *Pflasterer*, parola tedesca che significa lastraiuolo, selciatore.

[3] Questo secondo Gaspar et Jacomo sono pittori; vedi sotto Jacomo depentor.

[4] Qui si tratta probabilmente sempre dello stesso Jacomo depentor.

[5] Probabilmente da Proves, Proveis, piccolo paese di montagna, appartenente alla parrocchia di Revò, nella Val di Non.

[6] Comune parrocch. sull'Adige fra Caliano e Roveredo.

Jobst fator in Bolzan	R. 11 gr. 0 d. 1
Joachin pinchiarolo, pichiarolo	R. 142 » 2 » 5 » 2
Joachino terzago (terrazzaio?)	R. 4 » 2 » 6
Johann Antonio Pona	R. 3 —
Jono formigeta	R. 2 —
Lazer da Presan [1]	R. 5 » 3 —
Lionardo marangon da Felz [2]	R. 41 —
Lorenzo marangon de Venezia	R. 139 » 0 » 7
» Segata (segatore?)	R. 35 » 4 » 2 » 6
ossia:	R. 35 » 4 » 3 » 1
Luttio murar [3]	» R. 2 » 7 » 3
» taiapreda	R. 1 » 1
Marchior de Aldeno [4]	R. 35 » 2 » 6
Marco Murar	R. 36 » 0 » 6
Marco Antonio taiapreda	R. 11 » 1 » 4

[1] Paese nella Val di Cembra, dipendente dalla parrocchia Giovo.

[2] Felz vuol dire Volls, paese parrocchiale sopra un altipiano all'est di Bolzano.

[3] Intorno a questo Luttio o Lucio murar abbiamo fra le mani un contratto del 12 agosto 1515 (Archivio della Luogotenenza, cap. 3, n. 167) col Principe Vescovo di Trento, Bernardo Clesio, per il quale Lucio si obbliga a fabbricare « la sua casa la qual e ala capela del beato Simone in la citade de Trento ». Si obbliga a fare « una porta da preda lavorada segondo che apar per uno desegno de man de m.° Lucio » — « una butega da preda lavorada » — « tutte le chornise e larchi travi ali somasi e de soto e ala zima..... el soazar (?) le dite chornise... ».

« gel vol quatro fenestre al primo somaso el verune al segondo el quatro al terzo somaso. . le quali siano ben lavorate con bona forma che apare per il desegno et mese in opera ».

« per far la cantonada de preda lavorada et soazada et tuto quelo che apar in el dito desegno, la qual cantonada vollava per ogni banda pei doi et far ligar le chornise de la fazada chon la dita cantonada ».

Termina questo scritto colla dichiarazione:

« El mi lucio sscripto fiol de m° *pero* murarj *del diocesi de chomo* et abitador in trento o scripto li pati presenti de mia propria mano ».

Un palazzo in via Larga a Trento, ora proprietà dei baroni Salvadori, contiene difatti nel cortile una cappella di S. Simone, e si palesa come una sontuosa fabbrica del principio del Cinquecento, nello stile veneto-lombardo, con delle porte, finestre ed (alla cantonata sinistra) dei pilastri di pietra riccamente scolpiti. Ma, siccome a Trento vi sono parecchie cappelle di S. Simone (una presso S. Pietro, un'altra nella casa dei conti Bartolazzi) ed i dettagli del palazzo Salvadori (di cui il fianco destro è troncato e sostituito da una fabbrica moderna) presentemente non corrispondono intieramente alle indicazioni del sopradetto contratto, così ci riserbiamo ad ulteriori ricerche un parere definitivo in questa materia.

[4] Paese parrocchiale nella Valle dell'Adige, nel distretto di Nagareno.

Martin di anania, da hauna, anna [1] hover et grana [2]	R. 199 L. 3 gr. 3 d. 3
Martin frixon	R. 6 » 1 » 6
» mersetto	R. 13 —
» murar	R. 11 » 1 » 0 » 3
Marcello depentor / » fogolino / » pictor	R. 620 » 0 » 1
Matia murar	R. — » 4 » 4 » 3
» tornar	R. 7 » 4 » 2 —
Michel pignatar, hoffner [3]	R. 59 L. 2 —
» Tisler [4]	R. 27 —
Niccolò palatron	R. 54 » 3
» da Stenech [5]	R. 17 » 1 » 2
Ogniben de franceschin da Vigol [6]	R. 1 —
Fra Paulo Elemane [7]	R. 5 —
Pero Abram da Sacho [8]	R. 11 » 4 » 11
» bizo	R. 2 » 2
» Capuzo da la Zambana [9] / » » Zater (flottatore)	R. 43 » 0 » 11
» del Conzo da male [10]	R. 131 » 4 » 1 » 2
» de martino da ziacho [11]	R. 6 —
» morangello	R. 34 » 1 » 3 » 2
» navarin [12]	R. 11 —
» di Romani, zater [13]	R. 12 » 0 » 9
» dai saxi, tai sasi	R. 45 » 2 » 9 » 16
ossia:	R. 45 » 3 » 0 » 1
Pero segata (segatore?)	R. 7 L. 2 s. 2 » 2
» tornar (torniero)	R. 61 » 3 » 7
» vectriar, veriar.	R. 148 —
Salvador da pisa vacha [14]	R. 56 » 1 » 8

[1] Anaunia = Val di Non.

[2] hover = Hafer = avena.

[3] Hafner, parola tedesca che significa pignattaro.

[4] Tisler = Tischler parola tedesca che significa legnaiolo.

[5] Stenico, paese nelle Giudicarie.

[6] Vigolo, paese nel distretto di Vezzano, nella Valle della Sarca.

[7] Elemane sarà un nome tedesco, forse Hellmann.

[8] Sacco, paese nella Valle dell'Adige, presso Roveredo.

[9] Zambana, paese sull'Adige, sotto S. Michele, distretto di Mezzolombardo.

[10] Malè, capoluogo del distretto di Malè, nella Val del Sol.

[11] Ciago, paese nel distretto di Vezzano, nella Valle della Sarca.

[12] Navarin forse significa navicchiera ed allora questo Pero sarebbe identico col Pero Capuzo zater più sopra. Ma forse Navarin indica il luogo di provenienza di quel Pero. Nella provincia di Udine vi ha un Navarone.

[13] Forse anche questo Pero è identico col Pero Capuzo, e Romani indicherebbe il suo paese, probabilmente Romeno, nella Val di Non.

[14] Pissavacca, paese di montagna nel territorio di Trento.

Sebolt tisler, tiscler	R. 107 gr. 1 d. 6
Sigismont Puz, capt° in fiem [1]	
	R. 29 » 3 » 0 » 2
Simon, m° di stuchi	
» da mantova, stucharol	R. 36 » 4 » 4
» stuchar	
» taiapreda da Mantova [2]	R. 2 » 4
» et compagni stucheri	R. 112 —
Sperande da terlago [3]	R. 27 » 0 » 10
Stefan godel, gold [4]	R. 141 » 2 —
» murar	R. 18 —
» taiapreda	
» da Zivizan [5]	R. 87 » 0 » 1
Stefen tisler	R. 85 » 3 » 6
Tomaso da grignan [6]	R. 13 » 4 » 2
» marangon	R. 21 —
» de Moris [7]	R. 73 —
» parolar	R. 32 » 1 » 5 » 3
Tommaso turella gargano	R. 17 L. 4 s. 11 » 3
Valantin de bartolome segatar	R. 1 » 2 —
Vetor taiapreda	R. 40 —
Vettor de roncon [8]	R. 42 » 4 » 6
Vincenzo taiapreda	R. 384 —
Villi (Vigilio) morat	R. 12 » 0 » 8
Vilj di nigrioli	
» negrel	R. 43 » 3 » 6
Zacharia fiorentino	R. 111 » 1 » 0
» scultore [9]	R. 80 » 0 » 0
	191 » 1 » 0
Zorzi brumoro	R. 15 » 4 » 9
» grego	R. 45 » 4 » 2
Zuan Antonio brunello [10]	R. 10
» brunello	R. 27
	37
Zuan Antonio Carpin (tagliapietra)	R. 1 » 3 » 8
» » Cioma, Ciona »	R. 56 —
» » fiorentino, taiapreda [11]	
	R. 22 » 7 » 5

[1] Val di Fiemme. Puz-Botsch, famiglia nobile di Bolzano.
[2] Probabilmente identico con Simone, stuccatore, perchè pure da Mantova.
[3] Terlago, paese parrocchiale nel distretto di Vezzano, Val di Sarca.
[4] Fonditore d'Innsbruck.
[5] Civezzano, capoluogo del distretto di Civezzano, Valle della Fersina.
[6] Grignano, paese nel territorio veneziano.
[7] Mori, paese parrocchiale nella Valle dell'Adige.
[8] Roncone, paese nel distretto di Condino, nelle Giudicarie.
[9] Secondo ogni probabilità una persona.
[10] Probabilmente una persona.
[11] Tutti e tre sono persone diverse, perchè si trovano nelle liste dei pagamenti nominati uno dopo l'altro.

Zuan Antonio di stuchi	R 43 gr. 1
» » stucher [1]	R. 1 » 2
	44 » 3
Zuan batista	R. 28 » 1
» » piantavigna	R. 33 » 3
Zuan batista de Ravin [2]	R. 20 —
» » m° di stucchi	R. 34 » 2 —
Batista stucharol [3]	R. 10 » 1 » 4
	44 » 3 » 4
Zuan da Cagno [4]	R. 2 —
» Charlon	R. 35 —
» Confort [5]	R. 49 » 4 » 4
» Dona taiapreda [6]	R. 221 » 4 » 10 [1]3
m° Zuan Dona, o Dona e m° Vetor	
	R. 82 » 1 » 3
» delle Marete [7]	R 1 » 2 » 0
Zuan fiorentino [8] (tagliapietra)	R. 86 » 3 » 3
» Hober, dorser	R. 28 » 1 » 1 » 2
» horenle, huerle, horelle, herle, tisler [9]	
	R. 109 » 4
Zuan Jacom de meli	R. 3 —
» » taiapreda	R. 77 » 2 » 7
» Jaiola	R. 4 —
» da Gargnan, [10] gregnan	R. 4 » 4
» Marco di Garzan, [11] scultore, taiapreda	
	R. 11 » 3

[1] Zuan Antonio degli Stucchi e Zuan Stucher sono probabilmente identici. Esso si trova sempre nominato dopo Benedetto Stucher, insieme a Simone Biasi.
[2] Ravina, paese presso Trento.
[3] Batista stucharol è probabilmente identico con Zuan Batista dei stuchi, e forse pure con Zuan batista de Ravin e Zuan batista.
[4] Cagnò è un paese poco distante da Revò, nella Val di Non, distretto di Cles.
[5] Probabilmente legnaiuolo perchè citato fra questi.
[6] Zuan Dona taiapreda è più volte nominato solo Dona taiapreda. L'identicità è comprovata da ciò, che è più volte nominato col suo compagno Vettore, o col nome completo: Zuan Dona e m° Vetor, oppure solo: m° Dona e m° Vetor.
[7] Maret si chiama un casale nel distretto di Pergine, appartenente al Comune di Falesina.
[8] Lavorava, come Zuan Donà e Vettore, insieme col maestro Alessio, probabilmente sotto la di lui condotta. È da distinguere da Zuan Antonio fiorentino, perchè è spesso nominato accanto a lui.
[9] Zuan horenle era un tedesco, come quasi tutti i tisleri, cioè « marangoni sotili » impiegati alla fabbrica. Il suo vero nome potrebbe essere stato: *Hans Hoernle*, ed indicherebbe la sua provenienza dalla Svevia. Dai documenti e dalla sua alta paga risulta ch'era uno dei primi, forse il primo tra i legnaiuoli impiegati.
[10] Gargnano, paese situato al lago di Garda.
[11] Garzan, paese vicino a Civezzano.

Zuan del merlino,[1] de merin, de marin, (stuccatore)		R. 38 gr. 1 d. 6
»	molinar di formionno[2]	R. 5 » 1 » 6
»	ortolan	R. 2 » 4 —
»	osto	R. 28 » 4 » 5
Zuan	pero malacria (malitia)	R. 136 » 4 —
»	» dala poza[3]	R. 9 —
»	dale piaze[4]	R. 4 » 2 » 8
»	pictor todesco	R. 51 » 2 » 6
»	Raif, tisler[5]	R. 186 » 3 » 6
»	de Santichol (muratore)	R. 10 —
Zuanin	da Calaunia[6]	R. 0 » 3 » 0
»	da Orzolago	R. 4 » 2 » 11

Nei registri dai quali abbiamo tolti i soprascritti nomi di maestri ed altre persone, impiegate alla fabbrica del castello, vi si trovano ancora alcuni posti sommari, oppure dovuti a delle corporazioni o chiese. Ne daremo qui pure un riassunto:

Chalchara de Romagnan	R. 125 L. 4 s. 3 d. 3
Caradori de Lavixi	R. 3 » 3 » 3 —
lo Conto di colori	R. 114 » 2 » 1 » 4
Conto del horo (oro)	R. 63 » 2 » 6
Conto dele fontane	L. 24 —
Saradurara a S. Marcho	R. 8 » 2 » 6
fabrica di Santa Maria	R. 16 » 2 » 11
Ali homeni de pine (Pinè)	R. 53 » 1 » 8
Conto dele soge (sege)	R. 11 » 1 » 10
Lo zardino	R. 28 » 2 » 2

Come somma delle spese va indicata nei registri detti: R. 17849 » 2 » 11 » 4

Si termina questo quaderno col seguente riassunto:

Dinarj R^ti^ (ricevuti) la Excellenza de m. Antonio Taxino dal Rv^do^ m. Tomaxo marsoner maiordomo in più poste R. 17649 L. 2 gr. 6 —

Summa quelo ha exborsato R. 17849 » 2 » 11 » 4

Resta haver R. 200 » 0 » 5 » 44

[1] Marlingen si chiama un paese nella Valle dell'Adige, vicino a Merano.

[2] Formino è un paese nella Valle del Chiese.

[3] Pozza è un paese nella Val di Fassa.

[4] Piazze è un paese sulla cima del monte Pinè, distretto di Civezzano.

[5] Zuan Raif si riconosce dal nome pure come tedesco. Egli è nominato sempre dopo Zuan Horenle (Hoernle), il cui compagno probabilmente era.

[6] Calavino è un paese parrocchiale nella Valle di Cavedine, distretto di Vezzano.

Commentario.

Per dare infine un po' più di rilievo ai principali personaggi e maestri, mentovati in questi registri, terremo conto dell'insieme dei documenti finquì pubblicati e delle somme toccate per pagamento ad ognuno di essi.

Vediamo toccare il più alto pagamento di più di 3085 fiorini renani, così detti Reinesi, a *Domenico Rizzo,* il quale però non è da identificare col pittore del medesimo nome, detto Brusasorci, perchè il primo nella fabbrica del castello di Trento non apparisce in altre funzioni se non come fattore.

Il maestro *Andrea Crivelli,* il quale nei presenti registri non apparisce che con una paga di Reinesi 26 L. 0 s. 10, ottenne però, come vedemmo più sopra, a'2 di settembre 1528, una paga di R. 600 « per la obligation sua ».

Sappiamo dall'altro canto che Lodovico Zaffran, il primo ingegnere impiegato alla fabbrica, ottenne 200 R. come salario di un anno, dal 13 settembre 1527 fino al 13 settembre 1528.

La paga di 600 R. ad Andrea Crivelli, pochi giorni prima che fosse decorso il termine per Lodovico Zaffran, sembra perciò indicare, non solamente che Andrea Crivelli, un noto architetto di quei tempi, sia stato scelto come successore di Lodovico Zaffran, ma anche che Andrea sia stato impiegato per tre anni di seguito. Da un documento pubblicato più sopra apparisce inoltre che Andrea Crivelli ai 13 di novembre fu pagato per un viaggio, fatto da lui in compagnia di Lodovico Zaffran, per la volta di Verona, per condurre da quella città il « m° polo, taiapreda » di Verona. Pare dunque che già nel 1527 egli abbia assistito l'architetto Lodovico Zaffran nelle sue funzioni.

Vedremo poi risultare dagli ulteriori documenti che Andrea Crivelli fungeva dopo difatti da capomaestro della fabbrica.

Quanto alle altre opere di Andrea Crivelli, sappiamo pure da documenti che nel 1537 fino al 1539 rifabbricò e rimodernò il *Palazzo vescovile,* così detto *Palazzo del Tribunale,* a *Cavalese* nella Val di Fremen, e che negli anni 1537 e 1538 diresse i lavori nel *Castel Toblino,* alle Sarche, il quale pure, come quel palazzo, fu rimodernato dietro l'ordine del Principe Vescovo, Bernardo Clesio.

Dal 1549 fino al 1554 Andrea Crivelli apparisce come primo architetto e dirigente della fabbrica della nuova chiesa di Corte (dei Francescani), eretta a Innsbruck per contenere il mausoleo di Massimiliano I. Dopo il 1554 egli non viene più nomi-

nato nei documenti (*Jahrbuch der Kunstsamlungen des allerh. Kaiserhauses,* XI, p. 234 e seg.), e gli succedettero nella direzione della fabbrica prima, a quanto pare, il suo giovane rivale, l'intrigante maestro muratore Nicolao Düring, e dopo la morte di questo nel 1558 Marco della Bolla, a quanto pare allievo del Crivelli, perchè gli succedette pure nella direzione della fabbrica della chiesa di S. Pauls a Eppan. È da supporre che il Crivelli abbia pure fabbricata alcuna delle chiese erette da Bernardo Clesio, le quali mostrano generalmente un simile stile di transizione dal gotico al rinascimento, come si osserva alla *Hafkirche* d'Innsbruck.

Capo degli scultori e scarpellini era *Alessio taiapreda* (forse identico con Alessandro fiorentino), al quale, anche astrazione facendo da quest'ultimo, toccano nei conti, pubblicati di sopra, più di Reinesi 1478. Anche il tenore degli altri documenti ci fa riconoscere ch'egli era il capomaestro di una schiera di scultori, i quali lavoravano sotto la sua direzione. Fra questi si distinguevano i maestri:

Vicenzo pagato con	R. 384
Zuan Dona	R. 221. 4. 10. 3
Zaccaria fiorentino	R. 191. 1
Biagio Vicentino e Cristofolo	R. 171. 2. 6. 2
Vettore unitamente a Zuan Dona	R. 122. 1. 3
Stefano da Civezzano	R. 87. 0. 1
Zuan fiorentino (forse identico con Zuan Dona, ma non con Zuan Antonio)	R. 86. 3. 3
Zuan Giacomo	R. 77. 2. 7
Zuan Antonio fiorentino	R. 22. 7. 5

Come capo dei muratori apparisce:

Anselmo, murar, colla paga di	R. 786

Fra gli altri la più grossa paga ottenne:

Cherubin da Lecco	R. 160. 2. 5. 3
Martin murar ottenne	R. 11. 1. 0. 3

Fra i pittori spiccano i celebri maestri:

Batista Dosso con	R. 263. 1. 7. 4
Dosso	R. 1290. 3. 8
Girolamo Romanin	R. 606. 3. 4
Marcello Fogolino	R. 620. 0. 4

Cercheremo più tardi, coll'aiuto di ulteriori documenti, di precisare, per quanto ci sia possibile, la parte che tocca ad ognuno di questi pittori nella decorazione del castello. Possiamo però affermare sin d'ora che nei documenti non si fa menzione nè di *Girolamo da Trevigi,* mentovato dal Vasari (Ed. Gaet. Milanesi, 1878, vol. V, p. 137), come uno dei pittori del castello, nè del Brusasorci o di Giulio Romano, nominati da altri autori.

Il Vasari scambiò probabilmente Girolamo Romanino da Brescia con Girolamo da Trevigi, sebbene faccia menzione anche del primo accanto al *Batista Dosso* ed al *Dosso* semplice, nominati nel quaderno e divisi da noi nel testo; crediamo pure che non si tratti qui che di uno solo, cioè di *Giovanni Battista Dosso,* il più giovane dei fratelli. Perchè nel nostro quaderno fino al numero 359 viene sempre nominato soltanto *Doso pictor* e dal numero 360 sino alla fine *Batista Doxo.* Ora appunto col numero 360 comincia la scrittura della seconda mano (I), ed è probabile perciò che il nuovo scrivano sia la sola causa di questa variante.

Vedremo alla fine di questa pubblicazione un riassunto delle paghe ai principali pittori, ove non si tratta, pare, che di un solo Dosso, cioè di G. Battista Dosso.

I principali stuccatori, mentovati in quei conti, sono:

Simone da Mantova e compagni	R. 151. 3. 4
Biagio da Como e Cristofolo	R. 146. 3. 1
Andrea	R. 67. 4. 4
Zuan Antonio	R. 44. 3
Zuan Battista	R. 44. 3. 4
Benedetto	R. 40. 1
Insiem a Simone ottenne	R. 15 —
Zuan del Mulino	R. 38. 1. 6
Bernardo	R. 18. 1

Come fonditori sono da mentovare:

Berton, Bartolin di Ferrara: colla paga di	R. 459. 1. 5
e Stefano Godel	R. 141. 2

Stephan Godel, o Godl, fonditore in bronzo di Norimberga, fu installato ai 15 luglio 1518 dall'imperatore Massimiliano I come fonditore di Corte, coll'annuo stipendio di 32 fiorini reinesi, oltre i pagamenti pei singoli lavori da commettergli. Il suo assunto principale era di fondere una quantità di figure grandi di principi della Casa d'Austria e della sua attenenza per il cenotafio di Massimiliano nella chiesa della Corte a Innsbruck e di condurre a compimento una serie di figure cominciate dal suo predecessore Gilg Sesselschreiber, il quale per causa della sua lentezza e neghittosità era stato spogliato del suo incarico. Nel 1518 il Godl ebbe già finita una statua grande, la quale piacque assai all'imperatore; dopo la morte di questo il suo successore Ferdinando I sollecitava con grande zelo il compimento di quel mausoleo, così che Godl nel 1528

aveva finito in tutto 12 statue grandi e 22 statuette piccole. Nel 1530 il Godl pregò l'imperatore di regalare a lui e ai suoi cinque compagni vestiti di gala, ma dovette appagarsi di una mancia (*Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* tomi II e III).

Fra i legnaiuoli più fini, ossia stipettai (così detti tislari), impiegati alla fabbrica, sono da enumerare:

Zuan Horenle (Hoernle) pagato con R. 909. 4
Zuan Raif[1] R. 186. 3. 6
Sebold R. 107. 1. 6
Stefen R. 85. 3. 6

[1] 1520, marzo 18. Hans Reiff, Tischler, ottiene per 20 lancie fatte da lui per una giostra 2 fl. 12. (*Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* II, Reg. 1369).

Bolfcham biscop, pobst = Wolfram Bischof, Papst R. 45. 4

Da questi nomi risulta che tutti erano tedeschi.

Fra i marangoni il capo era:

Adam colla paga di R. 318. 3. 3. 3
Lorenzo di Venezia toccava R. 139. 0. 7

Chiudiamo questa nota con indicare i principali maestri fabbri-ferrai, cioè:

Antonio colla paga di R. 124. 4. 1
Bernardo R. 123. 4. 0. 3

ed il vetraio:

Pero R. 148 —

(*Continua*).

H. Semper.

RECENSIONI

Luca Beltrami. **Ambrogio Fossano detto il Bergognone.** A cura dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia. — Milano, tip. Lombardi, MDCCCXCV.

Questo volumetto di 140 pagine fa parte di una serie di pubblicazioni da costituire nel loro insieme un inventario artistico dell'arte lombarda, inteso a stabilire e riordinare logicamente tutto il materiale storico concernente gli antichi artisti di Lombardia. L'autore ha voluto darvi principio scegliendo a primo argomento uno dei più schietti rappresentanti dell'età d'oro, intorno al quale non era per anco stato fatto un lavoro che rendesse conto in modo completo di tutta la sua attività nella sua sfera d'azione, con indicazioni di tempo, di luogo e di tante circostanze diverse, utili a conoscersi, quali si riscontrano ora appunto nel lavoro che prendiamo ad esaminare.

È una rivendicazione dall'oblio, al quale ebbero a condannare l'egregio pittore milanese non solo il Vasari, ma anche la maggior parte degli altri scrittori o cronisti del XVI secolo.

Procedendo con criteri rigorosamente storici, nei Cenni sulla vita del pittore, il Beltrami viene a costatare che la prima menzione ha luogo sotto la data 1481, in un documento dove già viene chiamato *Magister Ambrosius de Fossano, filius domini Stefani*. La data della nascita sgraziatamente, com'è il caso colla massima parte dei pittori lombardi, non è nota, nè ci è stato tramandato chi fosse stato il vero suo maestro. Così ci è giocoforza procedere alquanto al buio sul conto suo fino al 1488, sapendosi che da quell'anno al 1494 si dedicò principalmente ai pregiati suoi lavori a fresco e sulla tavola, spettanti alla Certosa di Pavia.

A partire dal 1495 si trovano segnati dei pagamenti per opere eseguite alla chiesa di S. Satiro in Milano. Al 1498 e 1500 si riferiscono delle citazioni in rapporto coi suoi lavori a Lodi, al 1512 un istrumento rogato a Pavia, dov'è citato anche col sopranome di *Bergognone*. In fine ci rimane la segnatura della sua grande tavola dell'Assunta nella Galleria di Brera colla data 1522, dove già apparisce alquanto fiacco ed esausto.

Scarsissimi essendo i dati biografici, non rimaneva che da fare l'elenco delle sue opere, dal quale risulta un quadro complessivo dell'attività spiegata dall'artista. La suddivisione dell'elenco poi è fatta in nove serie, secondo il criterio topografico il più rispondente alle esigenze di un inventario. Quivi nell'enumerare ciascuna opera l'autore non trascurò di addurre tutti i ragguagli che la concernono, incominciando dalla descrizione del soggetto e relative dimensioni e venendo poi alle indicazioni storiche intorno alle vicende passate, e da ultimo alle citazioni presso gli scrittori più recenti, alle riproduzioni grafiche, dove è del caso.

La prima serie contiene il ragguaglio di quanto si trova o si trovava nelle chiese e negli edifici religiosi di Milano. In proposito ci domandiamo se non si sia infiltrata una svista là dove viene descritta la tavola che vedesi nella chiesa di Santa Maria presso S. Celso, accennandosi per figura di donna genuflessa quella che dovrebbe essere, salvo errore, di un giovine devoto, verosimilmente il committente del quadro, dove il costume del tempo forse ha dato luogo all'equivoco.

Così pure non sapremmo trovare bene giustificata la riserva colla quale l'autore, trovando debole, com'è di fatti, l'affresco in S. Ambrogio rappresentante Cristo fra i Dottori, vorrebbe vi fosse del Bergognone soltanto la figura di N. S., mentre il suo fare ci sembra visibile anche nel rimanente, comechè alquanto avariato dal tempo, nè da riferire alla sua età migliore. Che in una pittura a fresco di un argomento circoscritto si abbiano a distinguere due mani d'artisti diversi parrebbe di per sè cosa poco probabile. [1]

[1] Fra le pitture spettanti alle chiese di Milano vi sarebbe da citare anche una tavola di un S. Girolamo inginocchiato, penitente, nella sagrestia di Sant'Eustorgio, dimenticata dal nostro autore.



Fig. 1ª. - LA VERGINE COL BAMBINO, S. CHIARA E UN CERTOSINO, DI A. BERGOGNONE

(Pinacoteca di Brera. Fotografia Marcozzi)



Fig. 2ª. - MADONNA COL BAMBINO E UN CERTOSINO, DI A. BERGOGNONE

(Proprietà conte G. Stroganoff)

La seconda serie concerne i musei e le gallerie pubbliche in Milano. Mentre la Pinacoteca di Brera è la più riccamente fornita di opere del Bergognone, in quella dell'Ambrosiana viene segnalata la grande tavola colla Madonna in trono circondata da angeli e da santi, come quella che, improntata della più bella maniera grigia del Bergognone, vuolsi ritenere de' suoi primi tempi, tra l'anno 1480 e il 1490. La provenienza di questa opera rimane tuttora da stabilire.

Porgono un discreto contingente anche le raccolte private di Milano, che sono contemplate nella terza serie, non ostante l'esodo verificatosi all'estero di più di una pregevole pittura dello stimato Ambrosiano. E il novero di quelle rimaste dall'altro canto avrebbe potuto essere accresciuto, se non ne fosse sfuggita all'autore taluna, di ragione di alcune case patrizie, delle quali forse non ebbe contezza.

Vie più ricca la rassegna delle opere fatte per la Certosa di Pavia, dove il pittore seppe acquistarsi i maggiori titoli di gloria, mentre il nostro scrittore alla sua volta prese ad argomento di speciale studio l'insigne monumento nella sua *Storia della Certosa di Pavia,* riccamente illustrata, edita quest'anno medesimo in Milano da Ulrico Hoepli.

I cambiamenti operatisi nella Certosa, massime in conseguenza della deplorevole mania, invalsa nei secoli scorsi, di trasformare secondo il gusto del tempo gli altari, purtroppo furono fatali alla conservazione di parecchie opere del Bergognone nel loro posto di origine.

Vuolsi del numero la bellissima Madonna, di maniera grigia, allattante il Bambino, ora nella Pinacoteca Borromeo,[1] intorno alla quale il B. si esprime nei termini seguenti: « Questa tavola, per la grazia della composizione, l'eleganza del disegno e la tranquilla armonia del colore, è certo da considerarsi come una delle opere più simpatiche del Bergognone: appartiene indubbiamente al periodo in cui il pittore lavorava alla Certosa, giacchè il trono della Vergine è tutto ad intarsi alla certosina. I motivi ornamentali, racchiusi fra le fascie a disegni geometrici, costituiscono un argomento per confermare al Bergognone l'opera del Coro della Certosa ». A questa tavola doveva andar unita in un ordine savrastante quella che rappresenta il Redentore benedicente, precisamente della stessa larghezza (di 62 centim.). E questa alla sua volta, come nota il B., richiama, per certo suo motivo prospettico, due frammenti di ancona, che furono fatti servire di compimento di poi all'ancona di Macrino d'Alba, sul 2° altare a destra.

[1] Venne illustrata in questo periodico nel fasc. IX-X dell'anno 1890.

Altri due frammenti in fine, dislocati nell'ambito della Certosa stessa, rappresentano i quattro Dottori o Padri della Chiesa, in mezze figure (pag. 67), dipinti sopra tavola, pure di eguale larghezza come le ultime nominate, nelle quali sono dipinti i quattro Evangelisti seduti.

Sarebbe interessante ora il verificare se questi sei pezzi, eguali in larghezza a due a due, avessero formato in origine una sola ancona e magari quella dell'altar maggiore della chiesa, in vicinanza dei magnifici stalli, fatti probabilmente secondo i disegni del Bergognone.

Apprendiamo di poi che doveva trovarsi nella 5ª cappella di sinistra, dedicata alle due Sante Caterine, da Siena e d'Alessandria, la tavola ora nella Galleria Nazionale di Londra, dove si vedono appunto le dette Sante a destra e a sinistra del trono della Vergine. Questa pala fu sostituita sgraziatamente da una del seicentista Francesco del Cairo, allievo del Morazzone.

Così pure l'essere menzionata dal Priore M. Valerio « una ancona con Santo Cristoforo e Santo Georgio »[1] (dove rimarrebbe da supporre come sottinteso che nel mezzo figurasse la Madonna) ci fa di leggieri congetturare che provenisse dalla Certosa il trittico di soggetto identico e di bella maniera che oggidì costituisce uno dei più pregevoli capi della raccolta del conte Raczynski, depositata nel National Museum di Berlino.

Preziosissima fra le opere pertinenti alla Certosa è quella del Cristo che porta la croce, seguìto da una schiera di frati in tuniche bianche, a stento salvata da completa rovina, dopo essere stata casualmente ritrovata (pag. 81). E in proposito non sappiamo astenerci dall'esprimere il voto che all'onorevole Beltrami venga fatto di ottenere che quel dipinto, ora collocato in una sala della civica scuola di pittura in Pavia, dove da pochi viene veduto, possa venire dalla medesima ceduto in deposito al Museo, istituito opportunamente nella Certosa medesima.

Anche dalle celle dei frati avvi a supporre siano state asportate più di una tavola fatta per loro devozione. Il B. rammenta quella che recentemente fu acquistata dalla Pinacoteca di Brera (fig. 1ª), ma ne ommise un'altra, che vedesi ora a Roma nell'abita-

[1] Vedi: *Memorie di Matteo Valerio,* nell'Archivio Storico Lombardo, anno VI.



Fig. 3ª. - LA VERGINE IN ADORAZIONE DEL BAMBINO, DI A. BEVILACQUA

(Pinacoteca di Dresda)

zione del conte Gregorio Stroganoff (fotografata dal sig. Domenico Anderson) e qui riprodotta, per gentile condiscendenza del proprietario (fig. 2ª).

Nella serie concernente Pavia e Lodi il B. fa un apprezzamento ponderato del valore speciale che si deve riconoscere alle tavole eseguite per una cappella della chiesa dell'Incoronata, anche per le preziose indicazioni che vi sono contenute nei fondi dietro le figure, dai quali si possono ricavare molti dati utili a richiamare le squisite decorazioni del tempio stesso, in parte perdute, in parte non eseguite.

La sesta serie è dedicata a Bergamo. A ragione egli accetta senza ambagi per opera del Bergognone la Madonna col Bambino poppante della Galleria Lochis, soggiungendo anzi che l'intonazione della tavola presenta tutti i caratteri della maniera grigia. Piuttosto che accennare ai dubbi in proposito, egli poteva ammettere la certezza della falsità dell'iscrizione che ci dà per autore lo Zenale.

Nelle case private rimaneva qualche altra cosa da citare: se non altro, nella raccolta Frizzoni Salis tre tavole, rappresentanti N. S. risorto e i Santi Pietro e Paolo, figure approssimativamente grandi al vero, parti di qualche antica pala da chiesa.

Passando all'antico ducato di Milano troviamo fatto menzione di due opere, a proposito delle quali non possiamo fare a meno di sentirci richiamati all'antica metafora delle perle gettate ai porci.

È altamente increscevole infatti il vedere abbandonato nel sudiciume e nell'oscurità di una meschina chiesa di campagna un trittico qual'è quello della parrocchiale di Crescenzago, a poche miglia da Milano. Anticamente, come avverte il B., doveva stare sull'altar maggiore della chiesa, fondata nel 1503, e la titolare, Santa Caterina, colle sue compagne Cecilia ed Agnese, unitamente ai devoti attorno ad esse, concepiti con isquisita ingenuità, vi avranno fatto grata mostra di sè. Ora sono affatto trascurati e rincantucciati in un altare secondario quasi privo di luce.

E a Melegnano il bel soggetto del Battesimo di N. S., firmato del nome e datato, destinato in antico alla cappella del Battistero, ora trovasi confinato sopra la porta della sagrestia.

Sono questi due casi fra altri nei quali vorremmo invocare l'intervento di qualche provvida disposizione, per cui venissero resi all'apprezzamento del pubblico colto e alla dignità del loro proprio valore due opere ragguardevoli del nostro autore.

« Gallerie pubbliche e private estere » è intitolata la serie ottava.

Incominciando con certa tempera sulla tela della Galleria Reale di Dresda, dobbiamo dire che il B. è incorso in un equivoco, in quanto quella tela, piuttosto debole, rappresentante Maria Vergine in piedi, in atto di adorare il Bambino coricato sull'erba (fig. 3ª), era anticamente a torto attribuita al Bergognone, ed ora per suggerimento del Lermolieff giustamente è assegnata al suo vero autore Ambrogio Bevilacqua, come si può vedere nel catalogo del sig. Carlo Woermann a pag. 49. Il nostro autore per pura svista deve avere scambiato i termini; ma in realtà sarebbe difficile l'immaginare che ad un erudito forestiero prima delle indicazioni del Morelli avesse potuto venire in mente un pittore di carattere e di fama affatto locale quale è stato appunto il modesto Bevilacqua, una specie di Bergognone da strapazzo.

Quanto alle due tavole possedute dalla R. Galleria di Berlino, è interessante l'apprendere che una di esse offre pure un addentellato colla Certosa di Pavia. Infatti, oltre che le figure appartengono alla stimata maniera grigia, il pavimento dipinto al basso è secondo il disegno di quello della Certosa.

Rispetto all'altra, dove sono raffigurati, oltre alla divina Madre col Pargolo, i Santi Giovanni e Ambrogio, quest'ultimo ripetuto in piccolo nel fondo, mentre a cavallo guida i Milanesi alla battaglia di Parabiago, il nostro autore c'insegna che si trovava in Milano nella chiesa di S. M. Liberata, ora distrutta.

Sono di minore entità i due numeri registrati nella serie nona: « Reale Pinacoteca di Torino ».

Nell'appendice sono contemplati i quadri d'incerta o erronea attribuzione. L'autore a ragione vi contesta la mano del Bergognone rispetto a certe figure ora murate sotto il porticato terreno della Biblioteca Ambrosiana, nelle quali si ravvisano piuttosto dei caratteri rammentanti il Montorfano. Non sapremmo invece dividere la sua riserva rispetto alle 12 figure di Apostoli e a quella del Redentore nella chiesa della Passione a Milano, non che a quella del Cristo alla colonna della Pinacoteca di Brera, figure che ci sembrano realmente tutte sue, benchè non dell'età migliore.

Si chiude l'istruttivo volumetto con una serie di documenti inediti relativi al pittore e con un'altra nella quale figurano fino dal XIV secolo i nomi di Fossano e Bergognone.

G. F.

MISCELLANEA

Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. — Dai fascicoli del Bollettino dal gennaio a tutto giugno 1895 togliamo queste notizie:

3 gennaio.

« *Genova.* — Fu approvato il ristauro della finestra situata nella navata nuova della chiesa metropolitana di S. Lorenzo, verso la via omonima; ristauro proposto dalla Commissione arcivescovile al sig. sindaco di quella città ».

17 gennaio.

« *Spoleto - Pinacoteca comunale.* — Il municipio di quella città, in seguito a raccomandazioni di questo Ministero, ha fatto eseguire dal cav. professor Tito Buccolini le riparazioni necessarie all'affresco di Giovanni Spagna, rappresentante la Vergine in trono col Bambino fra i Santi Agostino e Stefano e recante la data MDXXX.

« *Venezia - RR. Gallerie.* — È stata rimessa alla pubblica vista, togliendone le tavole che la nascondevano, una porta intagliata di legno noce nella parte anteriore e di larice nella posteriore, del secolo XVI. Essa dalla stanza d'entrata serviva di accesso all'altra, detta dell'Angelo, nell'antica *Scuola della carità*. Nello specchio superiore ha un doppio sportello; ed un cordone di marmo a spirale, opera quattrocentistica, recinge l'apertura muraria della porta ».

24 gennaio.

« *Boscomarengo.* — Fino dal 30 di agosto u. s. il prefetto di Alessandria fece sequestrare a quella stazione ferroviaria alcune casse contenenti 37 antichi libri corali, paramenti sacri, reliquari ed oggetti d'arte, trafugati dall'ex-convento di Santa Croce in Boscomarengo. L'autorità giudiziaria confermò il sequestro a nome della Direzione generale del Fondo per il culto, la quale prese accordi con questo Ministero per la destinazione dei cimeli artistici e delle pergamene miniate. Dopo maturo esame fu stabilito di concedere alla Biblioteca comunale di Alessandria gli antichi libri corali, essendosi constatato che essi sono il seguito degli altri quattro già conceduti a quell'istituto dal ministro guardasigilli con decreto del 12 settembre 1868, ed alla chiesa di Santa Croce in Boscomarengo gli arredi sacri, con facoltà di servirsene nell'ufficiatura, eccezione fatta di un piviale istoriato e di una *Riverenza* delle sacre ossa dei martiri e dei santi, lavori d'arte assai pregevoli, che devono essere custoditi con cura particolare.

« *Venezia - S. Giovanni Grisostomo.* — In questa chiesa esiste sull'altare della cappella maggiore la celebre tela di Sebastiano dal Piombo, rappresentante il santo titolare con altri santi, e nel primo altare a destra la stupenda tavola di Giovanni Bellini, rappresentante S. Girolamo, S. Cristoforo e Sant'Agostino. Queste due opere sono deteriorate dal tempo (non che, potrebbe dirsi, da antichi mediocri ristauri) e per evitare danni maggiori e assicurarne la buona conservazione fa d'uopo fissare il colore in molti punti in cui è sollevato, e dare, quindi, una generale ripulitura ed una leggera velatura di mastice. Di ciò fu dato incarico al riparatore sig. Giovanni Spoldi, e la spesa totale sarà sostenuta in parti uguali da questo Ministero e da quello di grazia, giustizia e culti ».

31 gennaio.

« *Firenze.* — Questo Ministero ha pubblicato l'*Annuario delle Gallerie nazionali italiane.* L'indicazione delle materie trattate è la seguente:

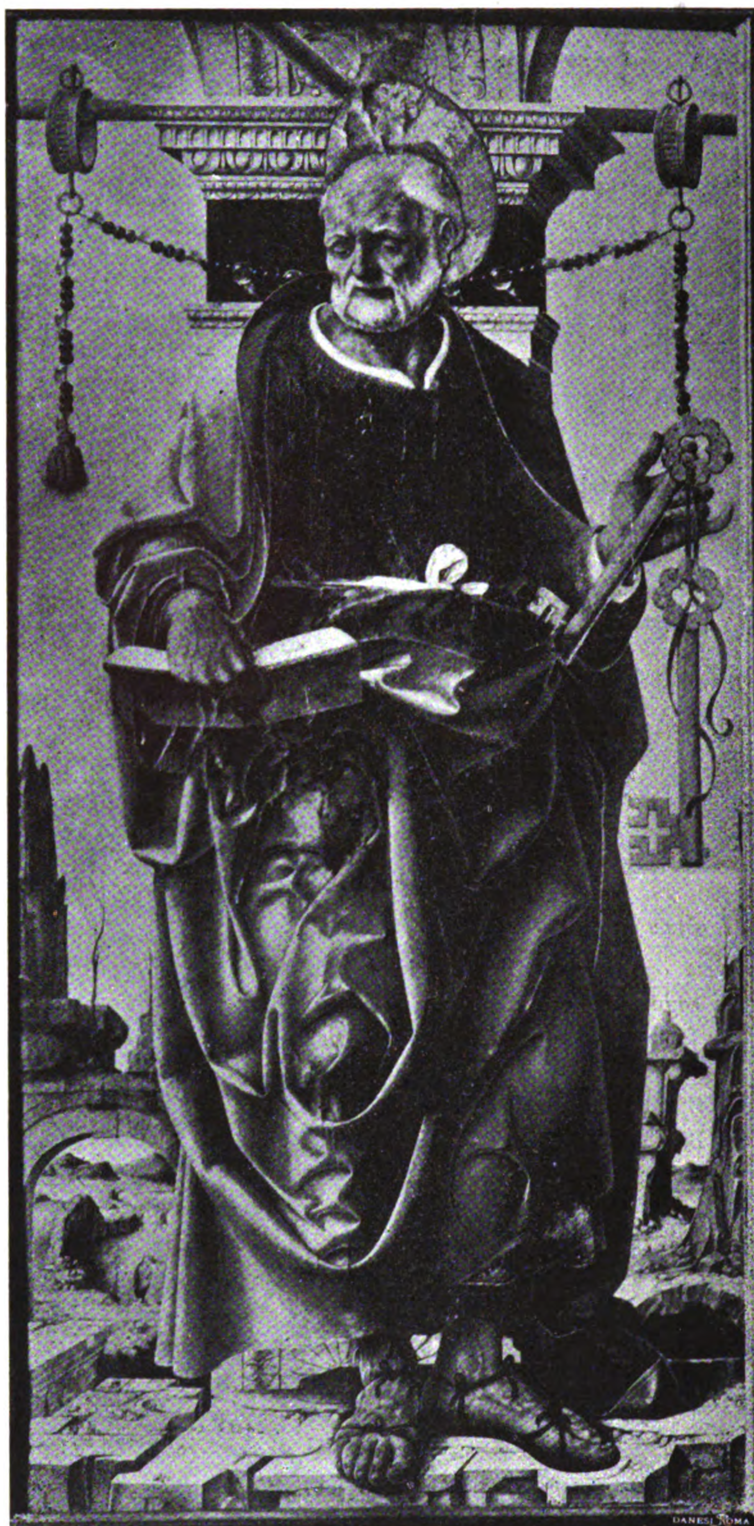


FIG. 1ª. - SAN PIETRO, DI FRANCESCO COSSA

(Nella Pinacoteca di Brera. Fotografia Brogi)



Fig. 2ª. - SAN GIOV. BATTISTA, DELLO STESSO

(Nella Pinacoteca di Brera. Fotografia Brogi)

I. La R. Galleria di Brera in Milano.
II. La R. Galleria di Parma.
III. R. Galleria e Medaglieri Estensi in Modena.
IV. R. Museo archeologico di Venezia.
V. Le Gallerie di Firenze.
VI. Le Gallerie fidecommissarie romane.
VII. I Musei civici italiani.

« Documenti storico-artistici. - Libro dei conti di Lorenzo Lotto ».

Della pubblicazione di questo bel volume già si è fatto menzione in altro numero di questo periódico. Contiene un rendiconto particolareggiato di quanto fu fatto nel corso dell'ultimo anno (a partire dal 1° luglio 1893 per venire fino al 1° luglio 1894) affine di aumentare ed ordinare le raccolte dei Musei e delle Gallerie indicate.

Rispetto alla Pinacoteca di Brera è da notare l'illustrazione delle due importanti tavole di Francesco Cossa, contenenti le figure di S. Pietro e di S. Gio. Batt., le quali unitamente ad una terza figura di S. Giacinto, ora nella Galleria Nazionale di Londra, ed alla predella con fatti di quest'ultimo santo (in Vaticano) costituivano una sola grande pala probabilmente in qualche chiesa o cappella di Ferrara.

Valgano le unite figure 1ª, 2ª, 3ª e 4ª per dare un'idea delle parti ond'era costituita la pala accennata.

Altro lodevole acquisto fu quello di una tavola di Galeazzo Campi, cremonese, segnata del nome e dell'anno 1517, ora collocata nella sala X a canto alle altre pitture di scuola cremonese.

In fine vi sono indicati parecchi quadri che potrebbero appartenere alla Pinacoteca, ove questa avesse il posto necessario per collocarli ed avesse ad esercitare il suo diritto di richiamarli dalle chiese alle quali furono accordate in deposito. Intorno ai più interessanti di questi quadri già ci siamo espressi alla nostra volta nel fascicolo IV dell'anno scorso in questo periodico, e facciamo voti che la Direzione della Pinacoteca si faccia iniziatrice del richiamo là dove si tratta di opere di limitate dimensioni da poter essere ricoverate fin d'ora negli ambienti della Pinacoteca. Fra queste nel parere nostro andrebbero considerate anzitutto la tavola del Redentore morto, del Vivarini (già nella chiesa della Carità in Venezia), e quella dell'Incoronazione della Madonna, proveniente da Santa Maria Mater Domini a Bergamo e nella quale riconoscemmo la mano di Andrea Previtali, bergamasco. [1]

Nel capitolo concernente la Galleria di Parma è trattato il riordinamento, in complesso assai lodevole, operatovi dal prof. Corrado Ricci. E così in quello spettante Modena è indicato quanto i signori Venturi e Cantalamessa hanno fatto per rimettere in onore le collezioni estensi.

A proposito del R. Museo archeologico di Venezia apprendiamo avere il sig. Clotaldo Piucco classificato le monete e le medaglie. Nella quale occasione furono pure riordinate le altre opere in bronzo e trasportate nella stessa sede del Palazzo Ducale quelle che finora si trovavano, a dir vero alquanto spostate, nella R. Pinacoteca.

Parecchi sono gli acquisti onde si è arricchita la Galleria degli Uffizi, parte per doni di privati, parte per grate scoperte fatte nei ripostigli. Fra queste vuolsi rammentare in ispecie la figura caratteristica di una Venere di Lorenzo di Credi e un profilo di giovinetto del Boltraffio, già creduto di Leonardo. (Vedi W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, pag. 155).

In realtà in quest'ultimo appariscono bensì delle riminiscenze di Leonardo, massime in certi particolari del fondo, colle sue roccie accidentate, ma il tipo della figura, il modo di profilare è caratteristico pel Boltraffio ed ha infatti la più grande somiglianza con quello, già da tempo conosciuto per suo, che si osserva in una attraente figura di un giovane S. Sebastiano in una raccolta privata di Bergamo (fig. 5ª e 6ª).

Nè mancarono le opere di scultura sopraggiunte nel Museo Nazionale, del pari che un aumento notevole nella raccolta dei sigilli.

Frutto di lunghe e laboriose indagini è il capitolo che tratta delle Gallerie fidecommissarie romane. I sullodati signori Venturi e Cantalamessa furono quelli che se ne occuparono, con diligenza e con longanimità, ricavandone delle constatazioni non sempre confortanti per la conservazione e l'integrità di quelle raccolte.

Fu in queste, e più precisamente nel palazzo Barberini, che il cav. Venturi trovò fra altro due tavole di straordinario interesse per la storia dell'arte, rappresentanti l'una la Natività della Ma-

[1] Gli accennati due quadri ora sono difatti stati richiamati, e così pure una tavola attribuita a Vincenzo Stoppa rappresentante S. Francesco che riceve le Stimmate, non che una *Visitazione* di Domenico Panetti.



Fig. 5ª. - PROFILO DI GIOVINETTO, DI GIOV. ANT. BOLTRAFFIO

(Nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Fotografia Anderson)

donna, l'altra l'Incontro con Santa Elisabetta, e ch'egli credette aver tanto in mano per determinarle quali opere di quel misterioso pittore che è Fra Carnevale, discepolo di Pier della Francesca. In proposito noi non sappiamo fare a meno di esprimere qui le nostre riserve intorno a siffatta attribuzione del prof. Adolfo Venturi, fatta argomento di apposito ragionamento nell'articolo intitolato: *Nelle Pinacoteche minori d'Italia,* comparso nel VI fascicolo dell'*Archivio storico dell'Arte* dell'anno 1893. Quivi, considerando che gran parte della raccolta barberiniana proviene da Urbino, e avendo egli trovato in una descrizione delle chiese di Urbino (del 1801) che i sindaci di certa confraternita *avevano fatto lavorare una bella tavola da F. Corradino Bartolomeo Carnovali,* rappresentante la Natività della Madonna, si credette autorizzato a ritenere che questa tavola si abbia ad identificare in una delle due che oggidì formano per l'appunto l'ornamento di una delle sale del palazzo Barberini in Roma; tanto più da che nella descrizione suddetta viene osservato che la tavola nominata di sopra fu dal cardinale Antonio Barberini, legato pontificio, portata via e sostituitavi una copia di Claudio Veronese. Ora la conclusione del Venturi, che quel quadro della Natività si avesse ad identificare con quello che trovasi in oggi nel palazzo Barberini, apparisce per lo meno soverchiamente affrettata per le considerazioni seguenti: 1° che riesce strano se non inesplicabile che lo scrittore urbinate accenni ad una sola delle due composizioni, le quali si fanno riscontro e sono intimamente connesse fra loro, come già si può rilevare dalle riproduzioni unite all'articolo del Venturi (l'una rappresentante appunto la Natività, l'altra presumibilmente l'Incontro di Maria Vergine e di Santa Elisabetta); [1] 2° che la copia di Claudio Ridolfi, veronese, sostituita a quella di Fra Carnevale, è opera di molto maggiori dimensioni, v. a. d. ha propriamente la configurazione di una pala d'altare ordinaria, tanto da rendere ben difficile l'immaginare che fosse andata ad occupare il posto di una tavola di limitate dimensioni, quale è appunto la Natività di casa Barberini; [2] 3° che le composizioni in queste due Natività sono tanto diverse da non potersi in alcun modo considerare quella del pittore Veronese per una copia di quella del vecchio frate, come la qualifica senza ambagi lo scrittore urbinate. Il quale poi in questo particolare certamente non è stato esatto, poichè, ben osservato il quadro di Claudio, ciascuno vi ravviserà in tutto e per tutto una composizione molle, sdolcinata, starei per dire da seicentista, che non può avere avuto nessun richiamo con una derivata dalla scuola del rigido e severo Pier della Francesca.

Stimiamo quindi che il vero autore delle due misteriose tavole dei Barberini (ottimamente fotografate da D. Anderson di Roma) rimanga tuttora da rintracciarsi, e che sarebbe un fondarsi sopra troppo labili premesse il dedurre dal passo citato dal Venturi ch'esse abbiano a dare norma per imparare a conoscere lo stile di Fra Carnevale.

Il capitolo *I Musei civici italiani* più opportunamente avrebbe dovuto essere intestato *Il Museo civico di Pisa,* da che non si occupa d'altro che dell'ordinamento di quest'ultimo nel vasto e bel locale del convento di S. Francesco, già da noi rammentato nel numero precedente. In seguito speriamo verrà tenuto conto anche degli accrescimenti avvenuti in altri Musei di provincia. [1]

Certamente le notizie di questi sarebbero giunte più a proposito nel libro delle Gallerie che non il libro dei conti di Lorenzo Lotto, per quanto anche questo meriti di attirare l'attenzione degli studiosi.

14 marzo.

« *Bologna - R. Pinacoteca; Firenze - RR. Gallerie.* — Sono stati autorizzati i direttori di quegli Istituti a fare uno scambio di stampe da essi possedute in doppio, e cioè le RR. Gallerie di Firenze cedono alla R. Pinacoteca di Bologna due incisioni rappresentanti due *Tarocchi,* e la detta Pinacoteca dà in cambio un esemplare delle seguenti stampe: 1° Mellan Claude, Volto di Cristo (sudario); 2° Ghisi, Adamo (Bartsch 106); 3° Bonasone, B. 47, Sposalizio di Santa Caterina; 4° Maestro B. col dado, B. 78, Battaglia navale; 5° Crespi G. M., B. 4 (1° stato), S. Francesco; 6° Guercino, B. 1, Sant'Antonio; 7° Ribera, B. 6, S. Bartolomeo; 8° Contarini Simone, B. 30, Europa; detto, B. 29, *quos ego.*

« *Trapani - Pinacoteca Comunale.* — Con de-

[1] Si noti che anche il Vasari dice che Fra Carnevale *fece la tavola* (e non le tavole) *di Santa Maria della Bella* (la chiesa di che si tratta) *in Urbino.*

[2] La tela di Claudio vedesi tuttora conservata in una chiesa di campagna della diocesi di Milano, essendo pervenuta in detta città a tempo delle soppressioni napoleoniche. Si trovava anteriormente in Urbino in Santa Maria della Bella, ch'è appunto la chiesa citata dallo scrittore urbinate Andrea Lazzari, rammentato.

[1] Rammentiamo fra altro i preziosi acquisti fatti dall'Accademia Carrara, di Bergamo, di alcune tavole di Ambr. Borgognone e di tre stupende tavole di Lorenzo Lotto.



Fig. 6ª. - SAN SEBASTIANO, DEL BOLTRAFFIO

(Fotografia Dubray, Milano)



Fig. 7ª. - SAN GIORGIO, DI MARIO BASAITI

(Depositato nella Pinacoteca di Venezia. Fotografia Naya)

creto di S. E. il ministro guardasigilli, in data 23 gennaio 1895, sono stati devoluti a quella Pinacoteca i seguenti dipinti, già di pertinenza della chiesa ex-monastica di Sant'Andrea in detta città: 1° affresco rappresentante la Vergine col Bambino lattante; 2° tela rappresentante Santa Margherita da Cortona, con altre figure; 3° tela rappresentante Sant'Andrea, con altre figure ».

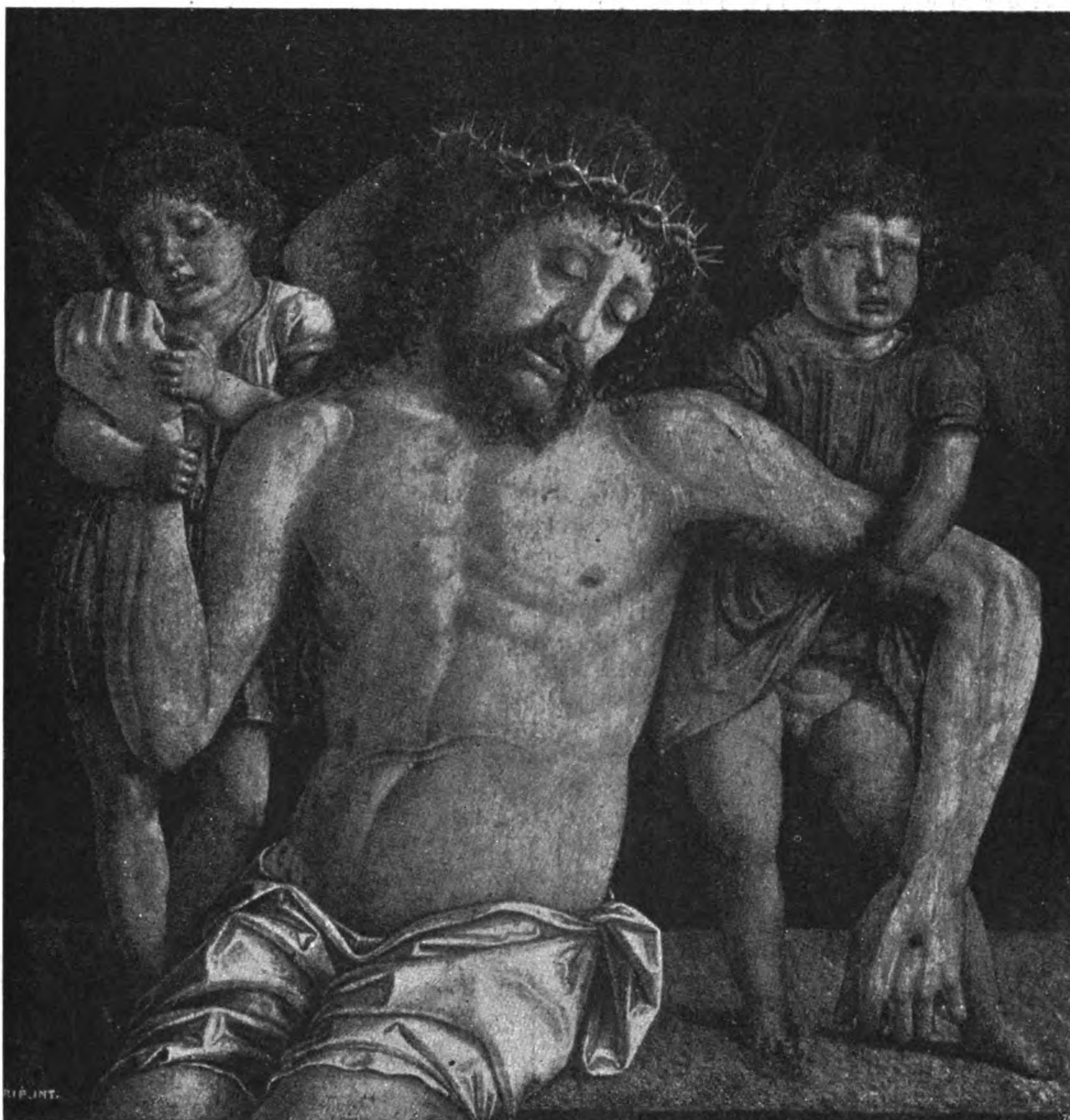


Fig. 8ª. - NOSTRO SIGNORE SORRETTO DA DUE ANGELI, DI GEROLAMO DA TREVISO JUNIORE
(Nella Pinacoteca di Brera. Fotografia C. Marcozzi e C.)

21 marzo.

« *Sistemazione della zona che circonda l'Anfiteatro Flavio.*

« Con decreto ministeriale 27 febbraio 1895, registrato alla Corte dei conti, è stato approvato il progetto di L. 200,000 per la sistemazione definitiva della zona che circonda il monumentale Anfiteatro Flavio e vincolata sui resti degli esercizi finanziari 1887-88, 1889-90 e 1890-91 la complessiva somma di L. 100,000 come quota di questo Ministero nella spesa di quei lavori. Le altre L. 100,000 sono a carico del Comune di Roma.

« Regione IX. Sicilia - *Chiesa dell'Annunziata in Messina.*

« Fu data facoltà all'Ufficio regionale pei monumenti di procedere allo scrostamento delle pareti della nave centrale, per rimetterne in luce la struttura originaria degli archi e delle finestrine a cunei alternati di arenaria e di mattoni, e di resti-

tuire il pavimento della chiesa al suo primitivo livello ».

28 marzo.

« *Conservazione e restauri dei monumenti* - Regione VI. — Marche ed Umbria.

« Vi è reso conto del noto furto perpetrato per mano di un pregiudicato latitante nella chiesa di S. Paterniano in Fano di uno dei migliori quadri del Guercino, rappresentante lo Sposalizio della Vergine.

« Prese tutte le opportune misure per riescire a scoprire il ladro (quella compresa della promessa di un premio di L. 3000 allo scopritore), il quadro fu da una guardia municipale rinvenuto in una casupola nell'agro di Mondavio. Fu subito sequestrato il prezioso dipinto, che era stato tagliato dalla cornice, ravvolto e legato con una fune, senza avere subìto fortunatamente gravi danni. L'autore del furto, Gesualdo Breccia, arrestàto.

« *Commissioni di lavori per la R. Calcografia.* — Con decreti ministeriali 5 febbraio 1895 fu approvato il contratto stipulato il 23 gennaio 1895 col signor Paolo Caselli pel restauro del rame *L'Aurora* di Guido Reni, per la somma di L. 800; fu approvato il contratto stipulato il 28 gennaio 1895 col signor Giovanni Buonafede pel restauro del rame *L'Aurora* del Guercino, per la somma di L. 5000.

« Con decreto ministeriale 16 febbraio 1895 fu approvato il contratto stipulato il 16 novembre 1894 col signor Filippo De Sanctis per il proseguimento e la finale esecuzione del rame *Mosè salvato dalle acque,* per la somma di L. 7000 ».

Richiamiamo l'attenzione del lettore sugli stanziamenti di così cospicue somme, che dimostrano quanto stiano a cuore al Ministero della pubblica istruzione le sorti della R. Calcografia, in onta alle note strettezze del bilancio.

4 aprile.

« *Venezia - RR. Gallerie.* — La fabbriceria del tempio di S. Pietro di Castello ha ceduto alle RR. Gallerie, in deposito, il quadro di Marco Basaiti rappresentante *S. Giorgio a cavallo che uccide il drago* (fig. 7ª), a condizione che le RR. Gallerie sostengano la spesa della necessaria riparazione. Il Ministero ha autorizzato tale riparazione da eseguirsi dal signor Giovanni Spoldi ».

Questo dipinto fu realmente trasportato in Pinacoteca, dove pur troppo si osserva che aveva antecedentemente patito assai. Ora per lo meno c'è da sperare siano arrestati i danni ulteriori. Secondo la Guida di Francesco Zanotto (a. 1866) porterebbe il nome e la data 1520: apparterrebbe quindi all'età provetta dell'autore; ed è quanto risulta verosimile, a giudicare dai frammenti delle cifre che rimangono. Il pittore pare sia stato impressionato dallo stesso soggetto trattato dal Carpaccio in S. Giorgio degli Schiavoni. Il drago infatti pare fatto ad immagine di quello, e così il cavallo bianco con le sue bardature e la donzella che fugge.

11 aprile.

« *Ferrara.* — Fu dato ordine che sia completata la difesa dell'affresco del secolo XIV scoperto nella caserma di S. Guglielmo in Ferrara, robustandone la intelaiatura ».

2 maggio.

« *Roma - R. Museo preistorico etnografico.* — Il signor Giacomo Soldi ha fatto generoso dono a quel Museo di una raccolta di oggetti antichi di notevolissima importanza, rinvenuti nella terramare Ognissanti, da lui esplorata, esistente in un terreno di sua proprietà nel Comune di Pieve S. Giacomo, provincia di Cremona ».

Regione III. Veneto.

Da Treviso viene segnalata la deliberazione presa dal vescovo di quella città di far eseguire delle opere di riparazione ad un'antica tavola di sua pertinenza, di cui è autore Gerolamo da Treviso, e che rappresenta la *Madonna* così detta *delle Ciliege,* essendovi rappresentata la Vergine nell'atto che offre delle ciliege al Bambino, il quale è adorato da due santi e da due sante. A' piedi della Madonna è il cartellino con su la leggenda: *Hyeronimus Tarvisio.* Poichè di antichi pittori dal nome di Gerolamo ve ne sono stati almeno due a Treviso, sarebbe stato interessante sapere a quale dei due appartenga la tavola accennata, che si trovava già nell'Oratorio del vescovo. Di là era stata tolta anni sono, quando l'Oratorio fu convertito in Lazzaretto pei colerosi; quindi fu trasportata nel palazzo di villeggiatura del Vescovo e posta in un granaio, dove fu guasta dall'acqua. Venuta la cosa a conoscenza del Ministero, la fece trasportare in luogo sicuro, e pensò a farla riparare. Essendo stata preventivata la relativa spesa in L. 600, il vescovo consentì di concorrervi con L. 100, l'Economato dei beneficî vacanti con L. 200.

Per mostrare la differenza che corre fra lo stile del vecchio e quello del giovane Gerolamo da Tre-

20 giugno.

« *Commissione d'opere d'arte per la R. Calcografia.*

« Con decreto ministeriale 22 maggio 1895 è approvato il contratto col quale il signor Serafino Speranza si obbliga di eseguire l'incisione del ritratto di S. M. il Re per la somma di L. 12,000 ».

Nonostante la nostra devozione all'amato Sovrano, non vediamo, a vero dire, come possa essere giustificata tanta prodigalità da parte del Ministero della pubblica istruzione in favore della R. Calcografia.

« *Venezia - RR. Gallerie e Museo archeologico.* — Il cav. Michelangelo Guggenheim ha offerto in dono a quegli Istituti n. 31 placchette pregevolissime dei secoli XV, XVI, XVII, nonchè alcune eleganti cornici per parecchi dipinti che n'erano privi ed il busto di un doge del secolo XVI.

« *Museo archeologico.* — Si è dato autorizzazione al direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto di far eseguire i necessari ristauri ad un dipinto del Tintoretto, rappresentante il doge Marino Grimani, che dai depositi del Palazzo Ducale andrà ad ornare la camera degli scarlatti in quel Museo archeologico.

« *Storia degli smalti bizantini.* — Sotto questa rubrica viene segnalato il dono veramente principesco fatto al nostro R. Ministero della pubblica istruzione dal signor A. De Zwenigorodskoï di sei esemplari del catalogo illustrato della sua insigne raccolta di oggetti preziosi con ornamenti di smalto, dell'età bizantina ».

E affinchè l'importanza della raccolta meglio si rivelasse, volle che il catalogo fosse corredato di una prefazione intorno alla storia degli smalti, della quale incaricò il signor M. Kondakoff, professore nell'Università di Pietroburgo e conservatore del Museo dell'*Eremitaggio imperiale*.

Il signor De Zwenigorodskoï si è riserbato il magnifico privilegio di regalarne le copie, ognuna delle quali deve aver portata la spesa di più migliaia di lire. Ne sono stati pubblicati duecento esemplari soltanto, ed ognuno di questi è numerato.

Le sei copie pervenute a S. E. il ministro della pubblica istruzione, on. prof. Guido Baccelli, furono da lui conferite alle seguenti Biblioteche nazionali: *Vittorio Emanuele* di Roma, Nazionale di Firenze, di Napoli, di Palermo, di Torino e archeologica del Ministero stesso.

G. F.

Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di Sant'Antonio in Padova. — Documenti raccolti da A. Gloria per la occasione del settimo centenario della nascita di Sant'Antonio. Padova, 1895. — Ancora dell'inedito su Donatello, nonostante le ricerche credute esaurienti del Gonzati sulla basilica del Santo in Padova, e nello stesso archivio ove il Gonzati raccolse la larga messe di documenti! Camillo Boito, che doveva ricostruire l'opera di Donatello nella basilica antoniana, ha stimolato l'erudito alle ricerche fruttuosissime sull'erezione del tempio, sulla loggia della facciata, sul ballatoio al disotto della cupola dell'abside, sulle cortine della tribuna, sul grande crocifisso in bronzo, sull'altare maggiore avanti il 13 giugno 1448 e nel 13 giugno 1450, sulla statua del Gattamelata, sul tempo e sulle ragioni della andata e del soggiorno di Donatello a Padova, e infine sulle case ov'ebbe dimora in quella città. I documenti hanno dato modo a Camillo Boito di divisare con rigore la sua opera d'arte e daranno ai critici d'arte quello di determinare gli aiuti della bottega di Donatello, alcuni de' quali erano sin qui sconosciuti.

A. Venturi.

Conservazione e restauro di monumenti. — Sono imminenti i lavori di consolidamento e di restauro al *Campanile della chiesa di S. Agostino in Rimini.* Questo campanile, costrutto sullo scorcio del secolo XIII, è uno dei pochi edifizi medievali che tuttora si trovino in Rimini. Già nel 1487 e nel 1863 vi erano state eseguite delle opere di restauro, ma con cattivo risultato. Ora si tratta di consolidare i muri e i pilastri e di ricostruire le scale del castello delle campane.

— Il Ministero della pubblica istruzione ha approvato una perizia dell'architetto Cariati per vari lavori di restauro, di ripristino e di manutenzione da eseguirsi nella *Chiesa d'Ognissanti presso Valenzano,* dipendente dalla R. Basilica Palatina di S. Nicola di Bari.

I lavori, da farsi a spese dell'Amministrazione delle RR. Basiliche Palatine, consistono nella riapertura delle due porte della facciata principale, nella demolizione dei muricciuoli di chiusura del portico e del muro che forma dossale all'altar maggiore e che nasconde attualmente la nicchia dell'abside, nel restauro del pavimento e del tetto e in altre riparazioni di minor conto.

— Fu data in deposito al *Museo civico di Pisa* una tavola del secolo XVI, rappresentante la *Vergine col Bambino e S. Giovanni,* che si trovava in una sala terrena annessa all'orto botanico di quella Università.

— *Treviso.* — Nella chiesa di S. Andrea di Cavasagra esiste una pregevole tavola attribuita al Cima da Conegliano, rappresentante *S. Andrea e altri santi,* assai danneggiata dal tarlo nella parte dipinta. Il restauratore signor Giovanni Spoldi è stato incaricato di ripararla.

— A fine di allontanare, per quanto è possibile, ogni pericolo d'incendio nel *Palazzo Ducale di Venezia,* il Ministero della pubblica istruzione ha stabilito di illuminare a luce elettrica, non solo le stanze degli uffici che ivi hanno sede, ma anche le logge e le scale per le ronde notturne e le prigioni per le visite giornaliere, abolendo le fiaccole e i lumi a olio, che servono ora per rischiarare la via.

Affinchè però le lampade elettriche non guastino l'effetto di alcuno degli ambienti monumentali, fu disposto che l'Ufficio regionale e la Commissione provinciale conservatrice dei monumenti procedano d'accordo nelle modalità dell'esecuzione del progetto.

J. Kochte.

Il ritratto di Cornelis Claesz Anslo, dipinto dal Rembrandt. — Fra i numerosi acquisti che dal 1873 in poi arricchirono il Museo di Berlino, uno dei più importanti è quello dello splendido dipinto del Rembrandt, di cui diamo la riproduzione, e che da alcuni mesi si trova aggiunto alle diciotto opere di questo pittore che adornano la detta galleria.

Il quadro, che prima si trovava nella collezione di lord Ashburnham, fu eseguito nel 1641, e appartiene quindi al periodo del fiore del grande maestro, fra le cui opere occupa uno dei primi posti.

Si credeva dapprima che l'uomo in esso rappresentato fosse il poeta Renier Anslo; ma ormai è dimostrato che quest'opinione è erronea e che l'individuo che ci sta innanzi è Cornelis Claesz Anslo, il celebre predicatore e capo della comunità dei Mnemoniti di Amsterdam, nato nel 1592 e morto nel 1646, del quale esiste un altro disegno di mano dello stesso Rembrandt, eseguito poco prima del quadro di cui parliamo.

Il predicatore è raffigurato in atto di consolare con le sue parole una donna che lo ascolta con le lagrime agli occhi. È molto probabile che anche questa seconda figura sia un ritratto; ma nell'interpretazione generale del quadro essa perde, per così dire, la sua importanza personale e diventa la rappresentante della comunità alla quale l'illustre ecclesiastico presiedeva.

Alla forza dell'espressione si accoppia nel dipinto la maestria dell'esecuzione, condotta con rara accuratezza fin ne' più minuti particolari. La tavolozza è molto semplice eppure di grande effetto: oltre al nero delle vesti non vi sono che pochi toni, i quali si fondono in un chiaroscuro mirabile, che dà al quadro un'aria di vera grandiosità. Riuscitissima poi è la disposizione della luce, che scivolando sul tappeto che copre il tavolo e sul volume sostenuto dal leggìo, batte in pieno sul volto e sulle mani della donna, mentre sul volto dell'Anslo produce dei riflessi che gli danno anima e rilievo e ne fanno, come appunto era intenzione del pittore, la figura principale del quadro.

J. Kochte.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

LA PINACOTECA SCARPA DI MOTTA DI LIVENZA[1]



LLORQUANDO per ineluttabili vicende accade che una pregevole raccolta artistica viene a sfasciarsi e ad essere dispersa ai quattro venti, non è fuori di luogo che si tenti di ricostituirne l'unità nella nostra mente, richiamando alla memoria almeno i capi principali di che si componeva. È quello che si vuol fare qui brevemente rispetto alla Pinacoteca Scarpa, venduta all'asta a Milano i giorni 14 e 15 dello scorso novembre, col concorso di molti amatori ed antiquari, tanto nazionali quanto esteri.

Fondata dal celebre medico Antonio Scarpa, nato nel 1752, che fu a lungo professore all'Università di Pavia, la raccolta occupava da anni due sale nella di lui villa a Motta di Livenza nel Friuli. I suoi eredi, dovendo dividere la sostanza fra di loro, recentemente vennero nella deliberazione di procedere alla vendita dei quadri per realizzarne il valore.

Uno dei capi pei quali la Galleria era celebrata fu venduto in precedenza da solo, ed era quello di una colossale figura di San Sebastiano, legato a un palo e trafitto dalle freccie, opera autentica di Andrea Mantegna. L'originalità di questo quadro già si trova attestata da un noto antico libro, che si può qualificare quasi per una delle prime guide artistiche di alcune città del Veneto e di Lombardia, v. a. d. il così detto *Anonimo Morelliano,* dove è citato come esistente a *Padova, in casa di M. Pietro Bembo.* Ivi viene rammentato nei termini seguenti: « El San Sebastiano saettato alla colonna più del naturale, sopra una tela, fu de mano del Mantegna ». [2]

Fu trovato nello studio del pittore alla sua morte, insieme all'altra tempera sulla tela, ora appartenente alla Pinacoteca di Brera, dov'è rappresentato N. S. morto, visto di scorcio e pianto dai suoi. [3] Dalla proprietà del cardinale Bembo il San Sebastiano passò in quella degli eredi, dai discendenti dei quali nel 1807 lo comperò lo Scarpa per incorporarlo alla sua Galleria.

Il Santo è una poderosa figura, maggiore del vero, condotta con grande realismo e studio d'anatomia. Sul piano anteriore è rappresentata una torcia accesa, una doppia fila di coralli e un cartello al basso sul quale sta scritto: « Nil nisi divinum stabile est, caetera fumus ».

[1] I modelli fotografici delle qui unite figure sono tolti tutti dalla Raccolta di riproduzioni degli originali della Galleria Scarpa, fatta dal fotografo Luigi Dubray. Corso Venezia, 11, Milano.

[2] Vedi *Notizia d'opere di disegno,* pubblicata e illustrata da Don Jacopo Morelli, 2ª ediz. di G. Frizzoni. Bologna, Zanichelli, 1884, pag. 50.

[3] Vedi nell'opera nota del conte Carlo d'Arco, II, pag. 70, la lettera di Lodovico Gonzaga a F. Gonzaga, del 2 ottobre 1506.

Nella Pinacoteca Scarpa si vedeva deturpato il dipinto da molti ritocchi. Questi, tuttavia, devono ora essere stati fortunatamente tolti, e il quadro quindi reso più godibile, da che se ne fece acquirente un gentiluomo veneto, appassionato per l'arte severa, il barone Giorgio Franchetti.

La parte rimanente della raccolta, da Motta fu trasportata a Milano ed affidata al

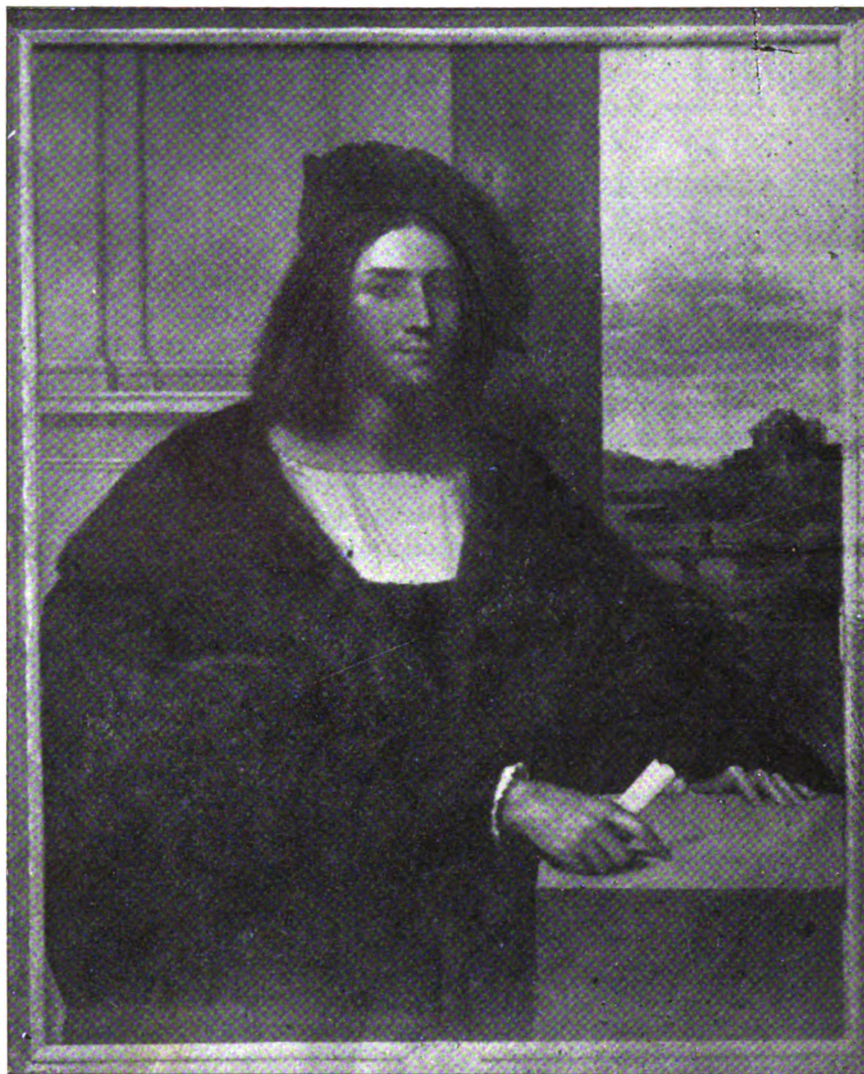


Fig. 1. - RAFFAELLO SANZIO (?) RITRATTO DA FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO

(Galleria Scarpa)

cav. Giulio Sambon per la vendita al pubblico incanto, che fu effettuata nel locale dell'Esposizione permanente.

Nell'ottantina di quadri di che si componeva figurava buon numero di egregi autori, la maggior parte italiani. Fra tutti poi primeggiava di gran lunga quello di un imponente ritratto, tenuto niente meno che per Raffaello Sanzio da Urbino, intorno al quale sorse una gara che rimarrà memorabile negli annali delle aste pubbliche di belle arti, da poi che i vari contendenti, riscaldati dal desiderio di possedere tanto capolavoro, non ristettero dall'aumento delle loro offerte, fin che riportò la palma quella esposta da una contessa Chevigné di Parigi, nella cifra di 135 mila lire. (Il quadro è destinato a figurare definitivamente nella Galleria di Budapest).

Il ritratto, qui riprodotto (fig. 1), è dipinto sulla tavola e misura metri 1.13 di altezza per 0.92 di larghezza. Nel catalogo Scarpa veniva, senz'altro, qualificato per l'effigie del letrato e poeta Antonio Tebaldeo, di Ferrara; ritenendosi fosse quello stesso di che il Bembo fa menzione in una sua lettera al cardinale di Santa Maria in Portico, al quale alluderebbe



Fig. 2. - SACRA FAMIGLIA DI G. ANTONIO BAZZI
(Galleria Scarpa)

anche il Quatremère de Quincy nella sua Vita di Raffaello. Quanto una tale qualifica sia insostenibile basterebbe a provarlo la ragione cronologica, quando si consideri che il mediocre poeta era venuto al mondo già fin dal 1456, e avrebbe quindi dovuto contare quasi una sessantina d'anni a tempo in cui potè essere fatto il ritratto di che si ragiona, in ragione dello sviluppo artistico del suo vero autore, mentre in realtà ci si presenta in esso l'effigie di un uomo nel fior degli anni, cioè intorno alla trentina.



Fig. 3. - IL PRESEPIO, DI G. ANT. BAZZI

(All'Acc. di Belle Arti a Siena. Fotografia Alinari)



Fig. 8. - CRISTO RISORTO, DI G. FERRARI

(Galleria Scarpa)

il ritratto del *Suonatore di violino,* dello stesso autore, fu venduto testè a Parigi, a quanto ci venne asseverato da fonte attendibile, per l'egregia somma di 750 mila franchi.

Dopo il quadro sunnominato, quello che attrasse maggiormente, e non a torto, le simpatie del pubblico nella Galleria Scarpa fu il tondo dell'Adorazione del Bambino attribuito a Cesare da Sesto (fig. 2). Il Fumagalli, autore di una raccolta d'incisioni da opere di pittura, riunite in un volume sotto l'intestazione di: *Scuola di Leonardo da Vinci,* [1] ebbe a ritrarre questo tondo quando si trovava a Milano presso la famiglia Masserati. Oggi non



Fig. 9. - IL BAMBINO GESÙ SULLA PAGLIA, ATTRIBUITO AL MARATTA

(Galleria Scarpa)

avvi buon conoscitore il quale non vi riconosca la mano di un altro seguace del grande toscano, vale a dire di Giov. Antonio Bazzi, da noverarsi fra i pittori appartenenti alla Scuola lombarda pur esso, non tanto per esser nato nell'antico territorio del Ducato di Milano, cioè a Vercelli, quanto perchè le sue opere, in genere, rivelano tutte, dal più al meno, la sua derivazione dall'arte lombarda leonardesca.

È cosa interessante da osservare come presso i nostri buoni artisti certi soggetti siano da loro stati ripresi in fasi diverse del loro sviluppo. Così, come Raffaello rappresentò nei suoi primi tempi con quasi infantili fantasmagorie il suo San Michele circondato da mostri

[1] *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia o sia raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro, disegnate, incise e descritte da Ignazio Fumagalli.* Milano, Stamperia Reale, 1811.

infernali nella graziosissima tavoletta, oggi al Louvre, negli anni più provetti con maggiore scioltezza, ma non altrettanta ingenuità, riprodusse in grandi proporzioni lo stesso Arcangelo che sottomette Lucifero, rappresentato in forma più umana, esposto nella medesima sala, cioè nel *Salon Carré*. Il Correggio nella sua Adorazione del Bambino di Casa Crespi a Milano, ci offre in certo modo una prima versione di quel concetto grazioso che parecchi



FIG. 10. - SANTA CATERINA, DI BERNARDO STROZZI

anni dopo ricomparisce nella sua nota Adorazione del Pargolo esposta alla Tribuna agli Uffizi. Quivi stesso poi noi troviamo, originale di lui (come ben si persuaderebbe ciascuno ove il dipinto fosse sottoposto a prudente pulitura) una Fuga in Egitto, che prelude al soggetto medesimo, qual'è espresso nella sua celebre *Madonna della Scodella*.

Un analogo rapporto ora possiamo stabilire fra il tondo della Pinacoteca Scarpa ed altri che il Sodoma ebbe ad eseguire, certamente parecchi anni prima, a Siena, in uno stile un po' più duretto e primitivo, ma con figure quasi analogamente disposte (fig. 3). Si potrebbe dire anzi che nel tondo Scarpa il Sodoma si manifesta più esplicitamente coi suoi pregi

e difetti propri, che non nel tondo di Siena, dove si vedono mescolati ai suoi certi elementi eterogenei di quattrocentisti toscani. Chi conosce d'altronde la bellissima tavola del Bazzi, acquistata pochi anni or sono dalla Pinacoteca di Brera, e già illustrata in questo periodico, si convincerà pure facilmente che si tratta dello stesso autore, principalmente se pone mente al vago paesaggio che serve di sfondo ad entrambe le tavole, non che al ghigno grazioso del Bambino Gesù, che trova appieno il suo riscontro in quello del San Giovannino sorretto dall'angelo nel tondo. Questo poi non poteva andare in migliori mani di quanto si è verificato nella recente asta, dove lo acquistò al prezzo di L. 11,100 l'avv. Borgogna, sindaco di Vercelli, riconducendo così in patria un'opera del geniale pittore, che non vi era finora rappresentato affatto, da che si sa ch'egli non vi fece alcuna dimora prolungata dall'infanzia in poi, quando poco più che decenne fu condotto ad imparare l'arte dal pittore Martino Spanzotti a Casale Monferrato.

Un altro gioiello della raccolta era certa tavoletta, più larga che alta, nella quale vedevasi dipinta, entro pittoresco paesaggio, da egregio colorista, una fine ed aristocratica Madonna coi due Putti Gesù e San Giovanni. È andata a trovare anch'essa degna sede in un palazzo, dove per la liberalità del proprietario fortunatamente può essere tuttora contemplata dagli amatori, da che l'acquistò per la sua magnifica Galleria il principe regnante di Liechtenstein, residente a Vienna. Anche l'autore di questo quadretto non era indicato rettamente dal catalogo che lo qualificava per Paris Bordone, mentre fu riconosciuto non poter essere altri, che il bresciano Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, per comune consenso degli intelligenti.

Il nome di Paris Bordone invece meglio s'addiceva ad una tela con ricca cornice intagliata, nella quale è rappresentata la Sacra Famiglia erroneamente attribuita al Romanino (fig. 4). « Quadro dipinto con tanta grazia, osserva l'antica *Descrizione* della Pinacoteca, che ognuno lo direbbe di Tiziano ».[1] Certamente le affinità fra il Vecellio e il Bordone sono più dirette, facili quindi ad avvertirsi di quelle che potrebbe offrire il pittore bresciano. Se non che deve essere notato qui un secondo errore, ed è, che il dipinto in argomento meglio che un originale vuolsi ritenere per una copia abbastanza accurata, fatta sulla tela, dal corrispondente ma vie più splendido originale di Paris, dipinto sulla tavola, da tempo esposto agli occhi del pubblico nella civica Galleria di Treviso.

Di copie tenute per originali, a vero dire, ve n'erano altre nella raccolta. Tale, p. es., la tela dell'Erodiade colla testa di San Giov. Battista, oscura riproduzione della tavola originale di Bernardino Luini nella Tribuna degli Uffizi, tale una Baccante sdraiata al suolo e immersa in profondo sonno, con un fanciullo a canto, da ritenersi semplice copia ricavata dalla grande composizione di Tiziano, che faceva parte della serie dei quattro Baccanali ond'era ornato il Castello dei duchi di Ferrara, e che ora trovasi nella Galleria del Prado a Madrid; tale fra altro l'attraente composizione di una Madonna seduta in aperta campagna col divin Putto in grembo, abbracciato dal San Giovannino, in presenza di Santa Maria Maddalena e di San Zaccaria. Quest'ultimo quadro non è nè più nè meno che una riproduzione accurata, ma alquanto opaca, da analogo dipinto originale del Parmegianino, appartenente alla Galleria degli Uffizi, originale che ci piace richiamare qui alla mente degli amatori nella unita figura 5, come creazione tipica dell'elegante pittore, seguace del Correggio, per quanto di natura diversa dalla sua.

Passando ai quadri di Scuola ferrarese non ci fermeremo già nè sulla Madonnina aggiudicata al Garofalo — pure da registrarsi fra le copie — nè su quella che passava per un Dosso Dossi, col quale non ha nulla a che fare, mentre rivela piuttosto certe raffinatezze quali si sogliono riscontrare tra i Fiamminghi studiosi delle opere italiane nella prima metà del secolo XVI.

[1] Vedi: *Descrizione della Pinacoteca del signor Giov. Scarpa, esistente fino dal 1833 in Motta di Livenza e collocata, nel novembre 1869 in un locale appositamente eretto.* Oderzo, 1885, Tipografia di G. B. Bianchi, pag. 17.

Merita invece speciale menzione la tavoletta con numerose figure, nella quale si ravvisa il fare genuino di Lodovico Mazzolino, acquistata per 1600 lire dal cav. C. Benigno Crespi. Davanti a un fondo di paese lucente e pittoresco si vede rappresentata col solito colorito focoso, proprio dell'artista (che il Morelli ebbe a qualificare bene come una lucciola fra i pittori) la scena della Resurrezione di Lazzaro, datata in un angolo *1527 Agosto.*

È citata dal Lanzi nella sua Storia pittorica, il quale in proposito si esprime come segue: « Nelle teste vi è molta vivacità ed evidenza, quanta pochi dei contemporanei ne seppero collocare. Sono però prese dal naturale nella scelta sempre, particolarmente quelle de' vecchi, che nelle rughe e nel naso tengono talora del carico. Il colore è cupo ».

Lo stesso signore acquistò alcune altre cose buone, v. a. d. fra gl'italiani una tavoletta in forma di predella a chiaro-scuro raffigurante la Presentazione al Tempio. Non si saprebbe dire per verità perchè vi sia stato applicato il nome di Gio. Ant. Boltraffio, scolaro di Leonardo da Vinci, pittore di cui si conoscono parecchi ritratti pregevoli ed alcune pitture di Madonne, ma nulla di simile alla tavoletta indicata, nella quale, più che altro, pare prevalga lo stile luinesco nelle graziose figure onde si compone.

Fra i pochi capi di origine forestiera egli acquistò poi un bel paesaggio olandese. Il soggetto è quello di una pesca di notte tempo a lume di luna. E ben soggiungeva il catalogo, che tutto vi è dipinto con verità, financo la nebbiosa atmosfera, quale suol essere nei luoghi umidi durante la notte. Dove errava invece si era nel riferire le iniziali K. M., colle quali era segnato, a Cornelio Molenaer d'Anversa, pittore fiammingo del XVI secolo, laddove il paesaggio di che si tratta porta tutta l'impronta delle cose olandesi del secolo seguente, improntate di quel loro simpatico colorito locale.

« Nicolas Molenaer (osserva un'autorità nota, cioè il Burger), confondu quelque fois avec un Cornelis Molenaer, d'une génération antérieure — parce qu'il signe son prénom C. ou K. (Claas ou Klaas, pour Nicolaas), et que cette initiale peut être prise pour celle de Cornelis ou Kornelis — est encore un sectateur des Ostade, d'Isack surtout, dans ses paysages d'hiver ». [1]

Questa confusione di autori omonimi infatti ha avuto luogo anche nel caso concreto, come si può del resto confermare col confronto di altre opere del citato paesista.

Nell'unita figura 6 poi diamo riprodotta altra tavola da attirare l'attenzione degl' intelligenti. È una Madonna col Bambino e San Giuseppe, nella quale i tipi delle figure chiaramente rivelano la creazione del dolce e soave bolognese Francesco Francia. Dato che l'opera sia originale il prezzo di L. 2100 raggiunto all'asta è tenue, per quanto agli occhi dei visitatori in genere apparisse lavoro un po' freddo e vuoto, da ascriversi forse all'età matura dell'autore, nella quale le sue figure di Santi infatti sogliono acquistare un non so che di convenzionale e di monotono, tanto nelle espressioni quanto nelle forme.

Quel che vuol esser osservato in proposito si è, che una composizione affatto analoga a questa si trova nella Galleria Pitti, segnata col nome del pittore Iacopo de' Boateri. Questi, a quanto viene riferito dal Malvasia nella sua *Felsina pittrice,* fu uno dei numerosi scolari del Francia, gentiluomo bolognese di nobile e ricca famiglia. La quale circostanza forse potrebbe spiegare come egli, da semplice dilettante, non avesse che copiato alla lettera una composizione del maestro, in modo tale, che se non l'avesse segnata del nome si crederebbe di quello.

Fra i Veneti non doveva mancare fra altri (come è quasi di prammatica) il grande Giorgione, sotto il nome del quale si trovavano poste le due mezze figure qui riprodotte (fig. 7), una giovane donna in atto di cantare e di accompagnare il canto col suono della chitarra, e un uomo giovane, riccamente vestito, che amorosamente la guarda. È un gruppo fantastico e bene delineato, nel quale non si potrà negare assolutamente un richiamo a quegli ideali che si sogliono considerare per giorgioneschi in genere, ma che dal misterioso

[1] Vedi: *Musées de la Hollande* par W. Burger, II. Paris, 1860, pag. 268.

artista furono trasmessi a molti suoi discepoli o seguaci, fra i quali sarà da ricercare per avventura l'autore, nel caso concreto che abbiamo sotto gli occhi.

La Scuola milanese, nella sua transizione dal secolo XVI al XVII, era bene rappresentata da due quadretti succosi, vivaci e ben conservati, l'uno di Giulio Cesare Procaccini, rappresentante San Giuseppe che affettuosamente tiene fra le braccia il pargoletto Gesù, di un chiaroscuro quasi correggesco; l'altro del vigoroso Daniele Crespi: una Sacra Famiglia con gloria d'angeli nelle dimensioni limitate di un piacevole quadro da stanza. Quest'ultimo fu acquistato dal noto critico signor dott. J. P. Richter, residente a Londra.

Lo stesso amatore si fece pure acquirente di una tavola autentica dell'età provetta di Gaudenzio Ferrari, rappresentante Sant'Andrea che porta la croce, figura pittoresca e di un colorito ben nutrito ed armonico. Nè rivela meno l'ottimo pittore la tavola che faceva riscontro a questa (fig. 8), quella cioè a dire di un Cristo glorioso, uscente dal sepolcro. In questo quadro, parimenti passato ora in Inghilterra, essendo stato acquistato dal signor Colnaghi di Londra, è manierato e troppo complicato il panneggio, rigido l'atteggiamento della gamba destra, ma tanto più ammirevole il modellato del torso, di brillante colorito, e la raggiante serenità nell'espressione del viso, tutto circonfuso da un ambiente atmosferico chiaro e trasparente. Per esso l'autore, come ci consta, sarà per la prima volta rappresentato nella Galleria Nazionale di Londra.

Curiosi ed interessanti, nel loro genere, due tavole ritenute del poco noto Lelio Orsi da Novellara, appartenente alle Scuole modenese e parmigiana. Nell'una, forse in origine una pala d'altare, è espresso con accento tragico il Redentore in croce, agonizzante, circondato da molti angeli d'intorno, piangenti. Le tenebre ingombrano il Monte Calvario ed offuscano la veduta della sottoposta Gerusalemme. Opera nella quale si nota un miscuglio fra lo stile correggesco e il michelangelesco.

Nell'altra, l'apparizione di N. S. a due suoi discepoli sulla via di Emaus, l'argomento è rappresentato con una certa originale vivacità, non esente bensì del manierismo infiltratosi insensibilmente nei seguaci del Buonarroti. Questo quadro è pure entrato a quest'ora nella Galleria Nazionale di Londra.

Attrasse maggiormente poi le simpatie del pubblico un altro dipinto, che diamo qui riprodotto, cioè una tela aggiudicata a Paolo Maratta, dove primeggia il Bambino Gesù sulla paglia, contemplato da due cherubini e da San Giovanni giovanetto; concetto grazioso, ma che rivela in tutto e per tutto un eclettico, dove si direbbe fa capolino il Sassoferrato ed i Bolognesi seicentisti ad un tempo (fig. 9).

Di questi ultimi eranvi pure alcune discrete tele. La più interessante era una d'insolito argomento, da qualificarsi senz'altro per una cosa di genere, trattata con intendimento da pittore brioso e originale, qual'era infatti il suo autore, Gius. Maria Crespi da Bologna, soprannominato lo Spagnuolo. Il soggetto non è altro che quello di una giovane donna di contado, la quale seduta sul letto si divarica la camicia per guardarsi il petto. La varietà dei tessuti, di cui il letto è composto: le stoviglie di ogni specie, miste a' commestibili, sparsi per l'ambiente, aggiungono varietà divertente alla scena. Una inserviente da un piano superiore discende nella stanza. Ed è graziosa la fantasia del pittore, che per farci conoscere ch'è in Italia la scena pittoresca da lui rappresentata, dipinse sul rustico muro due sonetti, secondo l'uso del luogo e del tempo. Analogo quadretto si trova in Galleria degli Uffizi sotto il n. 992.

Tacendo in fine di altre cose di minor conto, chiuderemo la nostra sommaria descrizione col rammentare una figura notevole pel tocco geniale con cui è dipinta, quella cioè a dire di una Santa Caterina d'Alessandria, munita degli attributi consueti (corona, spada, palma, ruota spezzata), opera caratteristica del genovese Bernardo Strozzi (fig. 10).

G. Frizzoni.

PRESUNTIVA RICOMPOSIZIONE

DEI MARMI MINORI E DEI MEDAGLIONI DI CARPIANO

NELL'ANTICA PORTA D'ACCESSO AL CHIOSTRO DELLA CERTOSA DI PAVIA



RESCINDENDO dall'altare marmoreo quadrifronte che, con le quattro colonne del ciborio in marmo di Gandoglia, forma un tutto a sè e la parte più preziosa e importante delle cose d'arte disperse della Certosa di Pavia nella Grangia di Carpiano presso Melegnano, [1] e così pure escluse le due statue d'apostoli dei Mantegazza ed ommettendo di far parola del piccolo lavabo, di egual provenienza, che vedesi colà nella sagrestia, e costituisce da solo un monumento di individuale fisonomia, gli altri marmi inseriti nella facciata di Carpiano e nell'andito dell'antico castello o Grangia dei Certosini, consistenti per lo più in medaglioni scultorî, lasciano luogo ad argomentare che essi siano provenienti da un'unica opera architettonica scultoria, esistente un giorno integra e finita in ogni sua parte alla Certosa di Pavia, e di là poi asportata nelle sue parti decorative intatte ad adornamento della chiesa di Carpiano.

Opportuno riesce pertanto il redigere un breve inventario di tali marmi dispersi, che parrebbero riferirsi ad un'unica opera d'arte, e abbiamo innanzi tutto a Carpiano, sotto la porta dell'antico castello o Grangia dei Certosini, una *tavola marmorea* della lunghezza di circa 90 centimetri per centimetri 60 d'altezza, portante scolpiti ad altorilievo due putti ignudi dalle snelle forme, tenenti fra di loro una corona ad altorilievo foggiata a guisa di un contesto di vimini (fig. 1ª).

Il putto di destra, posando la mano ed il braccio sinistro sulla corona, tiene coll'altra vicino al fianco una targa a testa di cavallo su cui figura la biscia viscontea.

Ora, questo segno araldico dinota chiaramente che dovesse racchiudersi in quel cornicione circolare il consueto ritratto di profilo a bassorilievo del duca Giovanni Galeazzo Visconti, fondatore della Certosa di Pavia, giacchè non saprebbesi altrimenti giustificare per qual motivo il puttino ignudo di sinistra tenga fra mani la targa col biscione ducale.

Senonchè in quella corona di vimini sta invece inclusa oggidì una medaglia di un marmo di qualità diversa e di diversa lavorazione, raffigurante con tre figure scolpite con

[1] Per chi non fosse edotto dei rinvenimenti di peculiare importanza in Carpiano dell'altare originario e di sculture diverse provenienti dalla Certosa di Carpiano, si cita qui l'apposita monografia al riguardo pubblicatasi dalla ditta Calzolari e Ferrario di Milano dal titolo: «GRA CAR Carpiano, Vigano Certosino e Selvanesco», con 12 eliotipie e testo dello scrivente.

qualche rudezza di forma, specie nelle fattezze dei visi e nelle estremità, ma non senza grande vigoria d'espressione, la virtù della Carità.

Indagare per qual motivo sia stato tolto quel medaglione, se cioè per guasti toccatigli o per altra causa, viene ad essere oggidì problema pressochè insolubile, benchè, sopravanzando alla Certosa di Pavia più d'un medaglione disperso qua e là coll'effigie di profilo di Giovanni Galeazzo, non riuscirebbe fuori dei limiti delle probabilità il rinvenire quello che già doveva adattarsi un giorno a quella tavola marmorea.

Notisi poi che la porta sopra la quale trovasi attualmente infisso quel bassorilievo nell'atrio dell'ex-Grangia certosina di Carpiano, dà accesso ad un vasto ambiente, ora volto ad uso di cucina, ma che era un giorno adibito a servire quale foresteria e locale di distribuzione delle elemosine del convento, e ciò può dare un fondato indizio circa l'adattamento di quel medaglione coll'effigie della Carità, in sostituzione del bassorilievo precedente coll'immagine di profilo del fondatore della Certosa sì spesso ripetuta in quel tempio.

Per quanto risguarda il carattere artistico di questa tavola marmorea coi due puttini ignudi tenenti la corona centrale, già si è osservato che la rispondenza fino in alcuni minuti particolari di quei due putti, dalle svelte movenze, con quelli analoghi sostenenti una corona con scudo gentilizio nel mezzo, stati scolpiti da Antonio Tamagnino Della Porta, di Rovio,[1] e dal nipote suo Pace Gazini, di Bissone, per un sarcofago di Folleville nel dipartimento della Somma in Francia, a Raoul de Lannoy, del 1509,[2] induce a concludere che sia detta tavola marmorea opera dello scalpello essa pure del Tamagnino.

Vista anzi l'affinità stragrande di quei bassorilievi, potrebbe supporsi che nella corona di mezzo andasse originariamente incluso non già l'effigie di profilo di Giovanni Galeazzo Visconti, ma sibbene lo scudo inquartato del Ducato, coll'aquila e il biscione, quale vediamo tuttora affisso in terracotta sulla porta maggiore d'accesso nel lato verso la corte interna della Certosa, e dipinto nel 1560 sulla lunetta di detta porta verso l'esterno del monastero.

In questo secondo caso la medaglia sostituita non ci avrebbe privati d'un lavoro artistico propriamente detto, e riesce facile l'immaginare quale potesse essere il lavoro scultorio, molti stemmi consimili con lo scudo inquartato del Ducato serbandosi tuttora e nella facciata e sulle porte scolpite dell'insigne monumento certosino.

Per quanto concerne l'attuale medaglia marmorea inclusa nella tavola in questione, che l'effigie in essa scolpita raffiguri la Carità, lo dice senz'altro la scritta CHA-RITĀ in alto ed ai lati della testa di quella virtù, sedente sopra un basamento rettangolare, e tenente colla sinistra una borsa. Alla voce *charitas* manca solo la *s* terminale, rappresentata da una lineetta sull'ultima A.

Ha quella personificazione iconografica recinto il capo da una specie di diadema, con le chiome spioventi a ricci, avvolta la persona da un mantello riunito sul davanti del petto, e la veste a pieghe cartacee secondo l'uso mantegnesco imitato dagli scultori della seconda metà del XV secolo.

Esercita la virtù, che raffigura porgendo la destra ad un povero, curvo dinanzi alla donatrice, il quale ha monca la gamba destra ripiegata poco al disotto del ginocchio. Un

[1] Recenti documenti, rinvenuti dal signor E. Mazzetti di Rovio, ebbero a chiarire che tale era il paese d'origine e il nome di questo artista, ritenuto fin qui erroneamente come oriundo di Porlezza, col nome di Antonio Della Porta e il soprannome di Tamagnino, mentre invece Rovio ne era il paese natale, Tamagnino il casato, e venne detto Della Porta dalla località del borgo di Rovio presso cui abitava.

[2] Veggasi la riproduzione di quel sarcofago nello studio pubblicato da C. Justi nell'*Jahrbuch des Königlich preussischen Kunstsammlungen* del 1° gennaio 1892. Porta quella scultura, coi due angioletti ignudi sostenenti la corona collo stemma nel basamento della sepoltura, il nome del Tamagnino milanese associato al Gazini, con la letterale indicazione: *Tamagninus mediolanensis faciebat et Paxius nepos suus.*

Circa la rispondenza artistica di tali opere, si potrà notare che i putti del monumento a Raoul di Lannoy hanno atteggiamenti nella posa e nel volto di maggior mestizia, ma ciò si spiega facilmente atteso il diverso uso dei monumenti per cui venivano dall'artista scolpiti quei putti sorreggenti corone.

altro mendicante, dalle forme senili e semi-ignudo, si volge alla benefica donatrice giungendo le mani al petto in atto di supplicazione, e nelle linee e movenze di quella figura ravvisiamo, sotto le forme asciutte, i pregi ed i difetti delle sculture a tutti ben note dell'arca di San Lanfranco di Pavia. Il vecchio, in atto di supplicante, è identico ad altra figura consimile di un bassorilievo dell'Omodeo, già nel chiostro di San Mauro, ed ora nel civico Museo di storia patria in Pavia.

Dai caratteri artistici di questa medaglia in istile manifesto del primo Rinascimento, un solo nome ne si affaccia al pensiero nella numerosa schiera di scultori che lavorarono



Fig. 1ª. - LASTRA MARMOREA CON PUTTI

di Antonio Tamagnino della Porta, e inclusavi medaglia di Giovanni Antonio Omodeo, ora a Carpiano sotto l'androne dell'antico Castello o Grangia dei padri certosini di Pavia

in opere diverse alla Certosa di Pavia, e cioè quello del caposcuola stesso di quella valente coorte d'artefici, Giovanni Antonio Omodeo.

Sono le stesse pieghe cartacee, le eguali forme rudi ma espressive di cui quello scultore si valse ne' bassorilievi dell'arca di San Lanfranco e in quelli già del chiostro di San Mauro in Pavia, coi quali ultimi anzi già notammo una palese somiglianza, che giunge fin quasi all'identità, nel mendicante che congiunge le mani e leva la testa in atto di supplicazione.

Un tale giudizio ne viene confermato da tre altri medaglioni, che per essere delle stesse dimensioni e l'uno d'essi per portare scritto in alto il nome della corrispondente virtù che raffigura, e cioè FOR TIA, si rivelano quali marmi dispersi essi pure di qualche opera architettonica dell'antico chiostro della Certosa, di cui faceva parte parimenti la medaglia marmorea coll'effigie della Carità, attualmente a Carpiano.

Questi medaglioni si trovano oggidì collocati, manifestamente come opere disperse che trovarono ivi un provvisorio posto e non già quali ornamenti originarii, al disopra della grande porta rettangolare nel locale del lavabo a destra del presbiterio, in mezzo alla quale fu collocata, anni or sono, la Madonna a fresco di Bernardino Luini, opera pittorica egregia, se non propriamente dispersa, tolta almeno da altra delle celle del vicino chiostro.

Le caratteristiche delle opere dell'Omodeo si manifestano perspicue in tutte e tre queste medaglie marmoree, delle quali la prima a destra, al disopra della porta del lavabo colla

scritta FOR TIA, rivelasi da sè come opera simmetrica in tutto con la medaglia della Carità di Carpiano.

Siffatta virtù vi è raffigurata colla consueta iconografia di una donna seduta e riccamente drappeggiata che tiene colla sinistra mano una colonna senza appalesare sforzo alcuno. Notisi come analogo in tutto al sedile, su cui posa la statua della Carità, è del pari il sedile rettangolare su cui sta adagiata la raffigurazione iconografica della Forza.

Nelle altre due medaglie non abbiamo la scritta superiore, per i caratteri e per disposizione corrispondente pienamente a quella della medaglia di Carpiano, ma le dimensioni dei marmi circolari e la lavorazione scultoria sono identiche, cosicchè si rivelano anche quei due altri medaglioni, pezzi dispersi dell'eguale opera d'arte, di mano dello stesso artista.

Quello di mezzo di tali medaglioni rappresenta una donna paludata seduta, che tiene con la sinistra una targa triangolare col biscione visconteo e l'altra una figura alata di angelo seduta anch'essa, e con le braccia conserte al seno in atto di raccoglimento e meditazione, tenendo essa pure presso di sè uno scudo araldico colla croce.

Tutti e quattro i medaglioni testè descritti sono in marmo di Carrara e abbastanza risparmiati dal tempo, ma più di essi si fanno notare sulla facciata della chiesa di Carpiano altri due medaglioni marmorei, d'alcun poco più grandi in dimensione e raffiguranti una copia d'angeli per cadauno, oranti e tenenti levata una targhetta a testa di cavallo con le scritte rispettive di GRA CAR, riproducenti il monogramma col motto certosino proprio della Certosa pavese *Gratiarum carthusia* (fig. 2ª).

Questa sigla, chiaramente impressa su quei due marmi, è la miglior prova che si potesse desiderare della sicura loro provenienza dalla Certosa di Pavia, e certo fa meraviglia come ciò non sia stato osservato prima d'ora, tanto più trovandosi quei due medaglioni, infissi nella facciata di Carpiano, precisamente al disopra di due statue d'apostoli in marmo di Gandoglia e della scuola artistica dei Mantegazza, che, come tali, si appalesano opere tolte al basamento della Certosa pavese, ove rimangono anzi tuttora vuote le nicchie che le ospitavano un giorno!

E ognuno vede di quanto peso sia questa indiscutibile provenienza dalla Certosa di tali statue e medaglioni anche per l'assegnamento alla Certosa dell'altare quadrifronte di Carpiano con sculture della fine del Trecento, e delle quattro colonne del ciborio in marmo di Gandoglia poste ora a sostegno del pronao di quella chiesetta rurale!

In questi due medaglioni, con una coppia d'angeli ginocchioni per cadauno, della facciata di Carpiano, i meriti artistici di Gian Antonio Omodeo risultano in assai più chiara luce, e se i quattro medaglioni testè descritti ponno ritenersi essi pure opera sua, ma della prima maniera quale vediamo nelle sculture di Bergamo e di San Lanfranco, questi due grandi medaglioni invece si fanno notare non solo per l'aggraziata lavorazione e la leggiadria di forme delle coppie celesti, ma altresì per il puro e castigato sentimento e l'espressione loro veramente angelica.

Le pieghe degli abiti sono meno cartacee, sì che riescono i panneggiamenti a svolazzi armonici e fluenti, e notisi la grazia con cui le creature celesti tengono ritta dinanzi a loro la targa in forma di testa di cavallo col monogramma cartusianense. Le teste sono rigorosamente trattate con lineamenti alquanto angolosi, ma molta dolcezza d'espressione, e non so qual soavità di atteggiamento notasi nelle loro figure.

Nella facciata stessa di Carpiano, al disotto delle due statue d'apostoli, vedonsi poi infisse altre due medaglie di dimensioni assai più piccole, non solo dei due medaglioni con gli angeli oranti, ma altresì degli altri quattro più sopra descritti.

Tali medaglie, di carattere meramente decorativo e analoghe grandemente a quelle che vedonsi nel basamento della facciata della Certosa ticinese, sono foggiate non già in marmo, ma in quel serpentino d'Oira, di natura anfibolica, che annerisce col tempo sì da sembrare bronzo.

Com'è noto, di siffatto materiale costruttivo si fece largo uso nei tempi del Rinascimento in Lombardia, e più specialmente in Milano, e così, oltrechè nel basamento della fronte del tempio alla Certosa, ravvisiamo questo serpentino, dall'aspetto èneo, nei capitelli della canonica di Sant'Ambrogio ascritti a Bramante, e nelle fascie a fiorami delle colonne nel pronao di Santa Maria delle Grazie in Milano.

Raffigurano queste due medaglie, quella di destra una testa di vecchio sbarbato con benda svolazzante a tergo che gli cinge le tempie, e l'altra di sinistra un uomo barbuto, dai lineamenti regolari e dalla barba caprina ripiegata al basso e all'indentro, coperto il

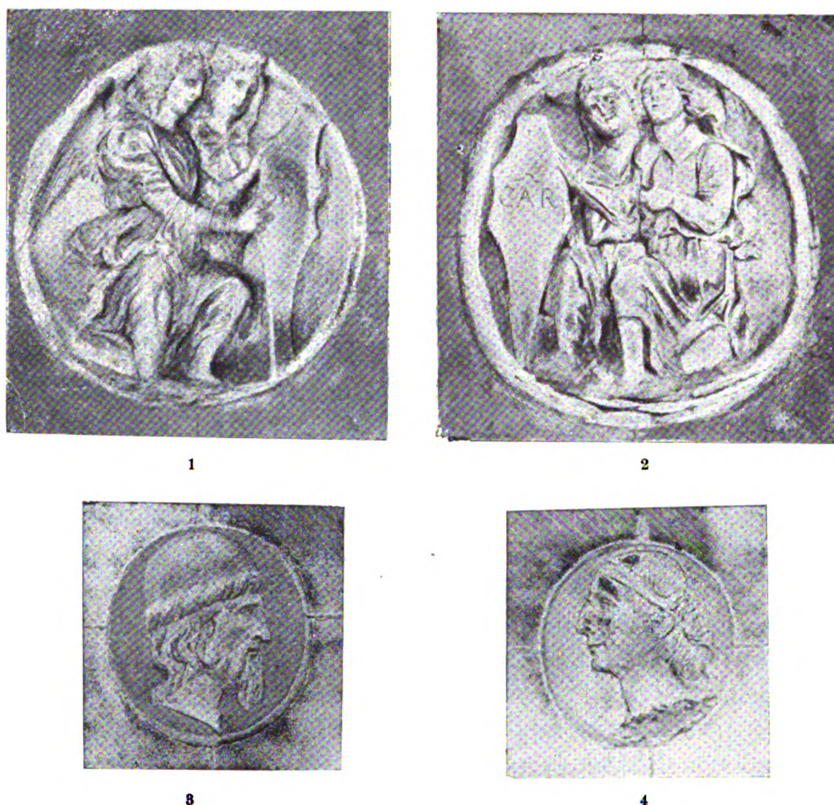


Fig. 2ª. - 1-2. Medaglie in alto a destra ed a sinistra della porta maggiore della chiesa di Carpiano, con angeli oranti nello stile di Giovanni Antonio Omodeo.

3-4. Medaglie in basso, a destra ed a sinistra della porta anzidetta colle effigie in marmo serpentino di Pompeo re di Tessaglia e di Marco Tullio Cicerone.

capo da una specie di pètaso, o, meglio, di elmetto a disegni romboidali, terminato da un bizzarro turbante.

Medaglie analoghe scorgonsi nel basamento della facciata della Certosa pavese, e ci dànno agio di ascrivere quei due diversi tipi, il primo a quello ben noto di Marco Tullio Cicerone ed il secondo al Magno Pompeo, re di Tessaglia.

Da questa breve descrizione dei vari pezzi marmorei, di sicura provenienza della Certosa di Pavia, che trovansi oggidì raccolti nella facciata e nella Grangia di Carpiano, ed a cui sono da aggiungersi, per manifeste ragioni di somiglianza, le tre medaglie poste al disopra della Madonna del Luini nel locale del lavabo alla Certosa di Pavia, vediamo ora, se ne riesce, di trar qualche argomento per desumere se da un'unica fonte e da parti diverse di quell'insigne monumento sono essi provenienti, e se dalla chiesa propriamente detta o dal vicino chiostro, e se infine da edificio architettonico tuttora esistente o da qualche parte scomparsa per successivi rimaneggiamenti della Certosa pavese.

E, innanzi tutto, venendo a discorrere intorno ai motivi che ponno avere spinto i padri Certosini ad asportare dalla Certosa di Pavia a Carpiano quei marmi preziosi, fa duopo arguire che pur stando loro a cuore di decorare il meglio che potevano la chiesa di Carpiano, l'unica fra le diciotto Grangie di quel monastero in cui, per speciale decreto di papa Leone X del 20 aprile 1518, fosse stato concesso ai monaci della Certosa l'esercizio del beneficio parrocchiale, tale ornamentazione non poteva consistere nell'asportare dalla Certosa a Carpiano marmi di nuova fattura, tanto meno se già destinati ad opere di quel tempio, ma sibbene nel valersi, a titolo di abbellimento per l'umile chiesetta di Carpiano, di frammenti marmorei provenienti bensì dalla Certosa, ma resi superflui colà da avvenute demolizioni o intervenuti cangiamenti, oppure guasti in qualche modo o tali da richiedere, per maggior decoro, la loro sostituzione alla Certosa.

Ora, per quanto concerne l'altare quadrifronte e le quattro colonne del ciborio, la sua relegazione, diremo così, nella modesta chiesa di Carpiano, trova la sua spiegazione nel fatto che verso il 1530, trovandosi i Certosini in possesso di cospicue rendite, e nell'intento, altresì, d'impedire che si devolvessero tali redditi in elemosine, accamparono la necessità di far luogo prima ad opere di stretta necessità per il loro culto, e fra di esse alla costruzione di un nuovo altare.

Erettosi, infatti, alla Certosa il nuovo e sontuoso monumento a Giovanni Galeazzo per opera di Cristoforo Romano e Benedetto Briosco, veniva tolta le statua equestre eretta nel 1474 al fondatore del tempio nel coro, dietro l'altar maggiore, che a quell'epoca, come asserisce lo stesso architetto Beltrami (pag. 102 della *Guida*), era ancora sotto il capocroce, e il nuovo altare, che i Certosini volevano d'assai più ricco per marmi e pietre preziose dell'antico, sorse in fondo all'abside di mezzo, lo che necessitò poi, nel 1575, la costruzione dell'attuale parete di chiusura fra il presbiterio e la navata trasversale.

Lasciar allora sussistere l'originario altare del 1396 sotto il capocroce poteva sembrare un controsenso, benchè il Boito, a proposito della recente ricostruzione dell'altare di Donatello, affermi che frequenti erano nel XV e XVI secolo gli esempii di due altari nella nave maggiore delle chiese monastiche, e poichè il ciborio superiore, probabilmente di cotto, già era nei primi decennii del XVI secolo in cattivo stato, e, in ogni modo, contrastava quel severo monumento della fine del XIV secolo coll'arte pomposa e straricca del Rinascimento esplicatasi in ispecial modo con sovrabbondante ricchezza nella facciata del tempio, parve ai Certosini ottimo espediente, demolendo quel vecchio altare col soprastante ciborio, di trasportarne la mensa marmorea quadrifronte e le quattro colonne a spirale di marmo di Gandoglia a decorazione della chiesa il primo e del pronao la seconda del loro nuovo Beneficio parrocchiale di Carpiano.

Anche per quel che concerne il lavabo, in istile del primo Rinascimento, ora nella sagrestia della chiesa di Carpiano, che per l'importanza sua artistica lascia divedere fosse precisamente il lavabo non già di qualcuna delle celle minori dei frati certosini, ma sibbene quello stesso del padre priore, riesce facile l'arguire che il suo trasporto dalla Certosa a Carpiano sia stato determinato dall'avvenuto trasporto nella prima metà del XVI secolo dei locali del priorato, dalla sede sua originaria accosto al refettorio dei monaci all'ala anteriore del fabbricato presso il gran chiostro ove si costrussero in seguito spaziosi locali per le adunanze dei frati, ricevimenti speciali, ecc.

Questo lavabo offre del resto in vista guasti di vecchia data, e il suo sotto ornato è composto di due serraglie o mensole riunite di qualche distrutto portichetto, cosicchè lascia presumere sia stato portato dalla Certosa a Carpiano appunto per le sue cattive condizioni, tali che riuscivano sconvenienti in un tempio e chiostro di gran lusso qual era la Certosa, ma potevano ancora adattarsi con profitto ad un'umile chiesa rurale qual era quella di Carpiano. Guasti diversi alle mani, ai piedi e qua e là nelle vestimenta manifestano pure le due statue d'apostoli, in marmo di Gandoglia, ora sotto due nicchie di fianco alla porta maggiore della chiesa di Carpiano, che dallo stile loro si appalesano, se non direttamente dei

fratelli Mantegazza, degli scultori diversi che condussero a fine con essi il basamento della facciata della Certosa di Pavia.

Come già fu osservato, che queste statue facessero parte un giorno precisamente di quel basamento lo comprova il fatto che nella facciata della Certosa rimangono tuttora vuote le due nicchie che le ospitavano, e sono precisamente le due nicchie estreme di destra per chi guardi il tempio di fronte. Tali due statue d'apostoli di Carpiano corrispondono poi in tutto, sotto il rispetto stilistico, alle due statue delle nicchie estreme di sinistra, mentre le sei altre della parte centrale hanno forme smilze e pieghe cartacee, quali più propriamente siamo usi ad attribuire ai fratelli Antonio e Cristoforo Mantegazza.

Ora, v'è una speciale ragione perchè per il trasporto a Carpiano venissero prescelte quelle due statue estreme di destra della facciata, e questa va cercata più che nei guasti

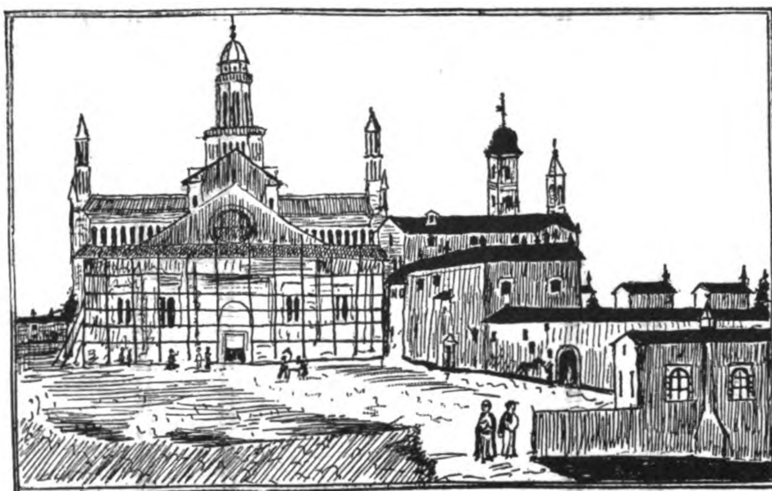


Fig. 3ª. - LA FACCIATA DELLA CERTOSA IN COSTRUZIONE (Anno 1495 circa)

(Da una tavola di Ambrogio Fossano. Museo civico di Pavia)

1. Porta a timpano retto, in stile del Rinascimento, che dava accesso al chiostro dei certosini, al cui adornamento è presumibile servissero i marmi e medaglioni dispersi di Carpiano.

già rilevati, comuni del resto ad altri di quei marmi e resi forse maggiori dal susseguito trasporto, nella circostanza che quel lato destro della facciata dovette rimanere per anni ed anni ingombro dai ponti per la costruzione del vicino palazzo ducale.

Il disegno di quel pomposo palazzo è del Francesco Richini, e così del 1625, per quanto concerne almeno la facciata verso il piazzale del tempio; ma la corte ducale rivela lo stile dell'Alessi e di Martino Bassi, e così della seconda metà del XVI secolo, e certo quei fabbricati d'ingrandimento del chiostro e dei locali più specialmente destinati a ricevimento di insigni personaggi e delle autorità maggiori del ducato devono essere stati iniziati qualche anno prima della metà del XVI secolo.

Così essendo, corrispondeva l'inizio di quei lavori e il conseguente trasferimento dalla Certosa a Carpiano delle due statue d'apostoli delle nicchie estreme di destra della facciata coll'epoca per l'appunto del trasporto a Carpiano del vecchio altare quadrifronte con le quattro colonne del ciborio, e può questa argomentazione darci lume altresì per ritenere che anche i restanti marmi minori di Carpiano, consistenti per lo più in medaglioni, facessero parte di qualche opera architettonica che andò distrutta alla Certosa per l'appunto in quel turno di tempo.

Quale poteva essere tale opera?

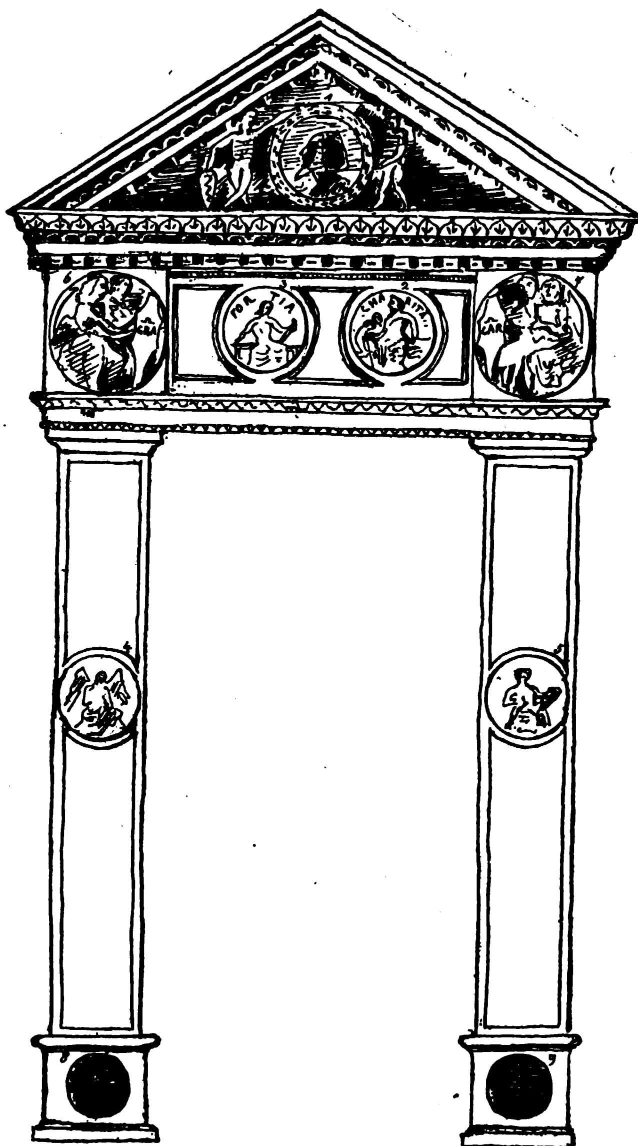


Fig. 4ª. - SCHIZZO DI RICOSTITUZIONE

dell'antica porta d'accesso dal piazzale al chiostro della Certosa di Pavia

1. Tavola marmorea con putti sorreggenti una corona col ritratto di Giovanni Galeazzo Visconti, ora nell'androne sotto la porta del Castello o Grangia di Carpiano.

2. Medaglione, in stile dell'Omodeo, coll'effigie della « Carità », esistente ora nella corona della tavola marmorea testè citata, a Carpiano.

3. Medaglione, idem, coll'effigie della « Forza », visibile oggidì sopra la porta colla Madonna del Luini nel locale del lavabo alla Certosa di Pavia.

4. Medaglione, idem, con angelo orante, che fa simmetria nel locale del lavabo alla Certosa di Pavia, coll'altro della « Forza ».

5. Medaglione, idem, posto nell'egual locale del lavabo fra i due medaglioni testè citati, e raffigurante una donna paludata collo stemma triangolare del biscione visconteo.

6. Grande medaglia marmorea, in stile dell'Omodeo, con una coppia d'angeli e la targa col motto GRĀ, che vedesi ora a Carpiano a sinistra dalla porta maggiore del tempio.

7. Grande medaglia, idem, con altra coppia d'angeli oranti tenente la targa colla voce CĀR, ora a Carpiano a destra della porta maggiore.

8. Piccola medaglia in serpentino d'Oira, coll'effigie del Magno Pompeo re di Tessaglia, ora a Carpiano, a sinistra della porta sotto la statua d'apostolo proveniente dalla Certosa di Pavia.

9. Piccola medaglia in serpentino d'Oira, coll'effigie di profilo di Marco Tullio Cicerone, ora a Carpiano sul lato destro della porta sotto l'altra statua d'apostolo tolta alla facciata della Certosa pavese.

Ricco di medaglioni fino alla sovrabbondanza, vediamo, di mano dell'Omodeo, il basamento della facciata del tempio, in cui egli ebbe la parte preminente; ma di medaglioni amò parimenti quell'esimio artista adornare non solo le lesene, ma il fregio altresì delle porte, caricandone perfino a profusione i timpani rettangolari, come puossi vedere nelle due

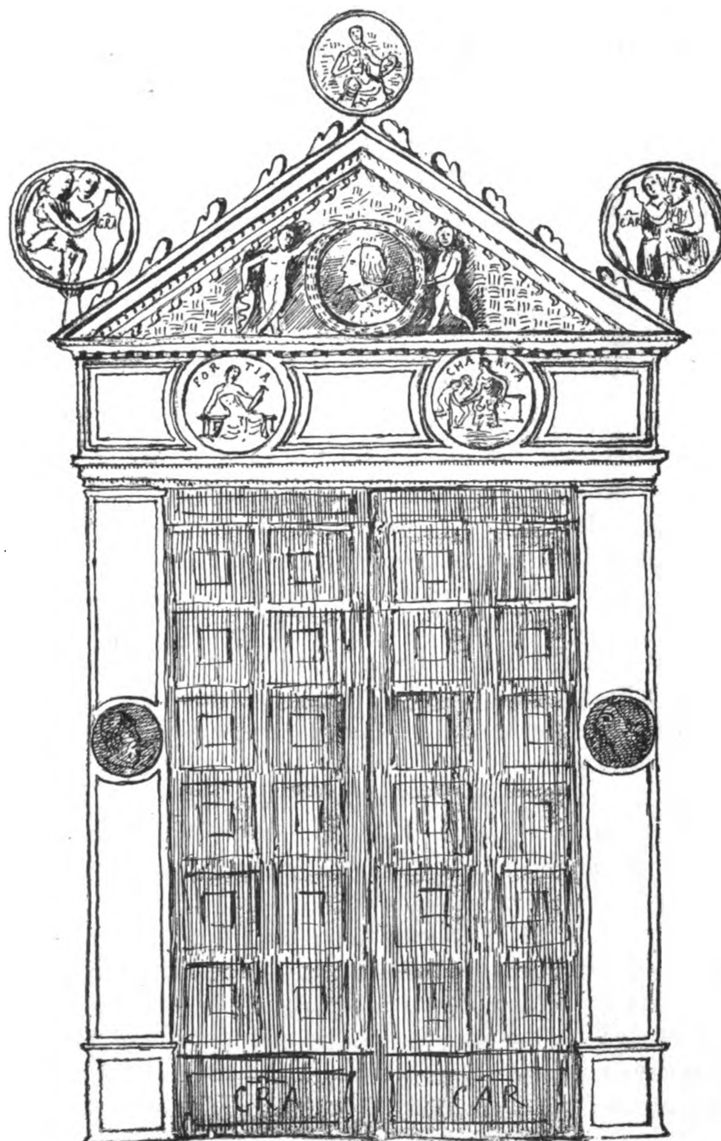


Fig. 5ª. - ALTRO SCHIZZO IDEALE DI RICOSTITUZIONE

DELL'ANTICA PORTA D'ACCESSO DAL PIAZZALE AL CHIOSTRO DELLA CERTOSA DI PAVIA

porte da lui condotte a fine, conducenti dalla navata trasversale alla sagrestia vecchia ed al locale del lavabo.

Non potrebbero quindi i medeglioni sopradescritti, di cui cinque residuanti in Carpiano e gli altri tre nel locale del lavabo della Certosa pavese, far parte di un'antica distrutta porta, che, pel suo carattere e la ricca decorazione, doveva essere di qualche importanza e fors'anche la porta principale d'accesso all'antico chiostro?

Notisi che a convalidare tale supposizione starebbe il fatto che, oltre ai medaglioni, ci fu serbata in Carpiano la tavola marmorea coi due puttini ignudi che, per portare l'uno

d'essi la targa colla biscia viscontea, dànno a divedere tenessero fra di loro nella corona di mezzo il ritratto del fondatore stesso della Certosa, Giovanni Galeazzo Visconti, o lo stemma ducale che pur figura ancora sull'attuale porta grande d'accesso al monastero.

A meglio dinotare poi che, oltrechè di una fondazione ducale, si trattava di istituto religioso cartusianense, non portano gli altri due medaglioni, con due coppie d'angeli cadauno, le consuete targhe a forma di testa di cavallo, col monogramma della Certosa pavese GRA CAR?

Ma, v'ha di più, e si è che, ove stesse di fatto tale supposto, si accorda esso egregiamente anche coll'epoca di comparizione di quei marmi a Carpiano, insieme coll'altare, le colonne a spirale, il lavabo e le due statue d'apostoli.

Era evidente infatti che, iniziandosi poco prima della metà del XVI secolo il rifacimento di tutta la fronte del monastero verso il piazzale del tempio, l'antica porta d'accesso dovesse per la prima andar sagrificata, e di qui il pensiero che poteva e doveva nascere facilmente a monaci sì amanti dell'arte quali erano i Certosini, di non sperperare o distruggere quei marmi, ma di valersene ad adornamento, sia della porta rettangolare del lavabo, come, e più specialmente, della facciata di Carpiano e dell'androne d'ingresso della loro Grangia o castello in quella località.

Tutto ciò può ritenersi ingegnoso ma poco accettabile, massime in un tempo in cui di formali documenti si fa richiesta anche là dove i monumenti parlano da sè stessi in modo chiaro e ineccepibile; ma, benchè si tratti di opere distrutte oramai da oltre tre secoli e mezzo, siamo questa volta fortunatamente in grado di offrire, a sussidio dell'accampata presunzione, un prezioso documento, e, quel che più giova, grafico e di mano di un artista fedele nelle cose sue fino allo scrupolo.

Nel suo famoso quadro di Cristo che porta la croce seguìto dai Certosini, Ambrogio Borgognone raffigurava nello sfondo la Certosa quale poteva essere in costruzione verso l'anno 1495, e sul lato destro del tempio riproduceva, con tutta esattezza, i locali dell'antico chiostro (fig. 3ª).

Non era ancor fatta allora la grande porta d'accesso decorata solo nel 1508 dai dipinti di Bernardino De Rossi, e nella prima parte dell'ampio cortile di fronte al tempio un umile fabbricato con bassa tettoia separava il cortile dai locali destinati ai monaci, di cui vedonsi sopravanzare al disopra del tetto alcune celle.

Un'ampia porta, presso cui il pittore collocò un frate con un cavallo legato ad un anello del muro, serviva evidentemente ad uso di scuderia e rimessa, o dava il passo ai locali di servizio del chiostro, la lavanderia, il forno, ecc.

Era precisamente di fianco ed a sinistra di chi guarda la facciata allora in costruzione che si elevava il fabbricato maggiore del chiostro, dietro al quale scorgesi l'ampia tettoia del locale tuttora esistente del refettorio con l'edicoletta sovrastante all'orologio, ed un campanile che andò poi distrutto.

Ora, nonostante le piccole proporzioni di questa scena di sfondo, vedesi chiaramente delineata dal pittore nel fabbricato di mezzo una porta di certo grandioso aspetto, in pieno stile del Rinascimento ed a timpani rettangolari; e come non ravvisare in essa per l'appunto l'antica e decorosa porta d'accesso dal gran piazzale al monastero?

Le piccole proporzioni di quel dipinto non lasciano luogo ad arguire in qual modo precisamente fosse decorata questa porta, lo che del resto si osserva anche per i marmi della facciata, tutti di una tinta biancastra, non senza che possa rilevarsi se e di quali sculture fosse già a quel tempo ornata nella sua parte inferiore.

Come però non sarebbe lecito asserire per ciò solo che all'epoca in cui il Borgognone conduceva a fine quel dipinto, rude e grezza fosse tuttora la facciata della Certosa, così non possiamo escludere senz'altro che quella porta d'accesso al chiostro fosse bensì a timpani retti ed in materiali di pregio, ma destituita d'ogni ornamento, mentre invece alcuni tratti

di pennello, massime nel fregio dell'architrave, accennano per l'appunto ad una ornamentazione scultoria.

Si potrebbe opporre, sulle generali, che come si sono salvati e giunsero fino a noi marmi e medaglioni decorativi di quella porta, non saprebbe spiegarsi come la porta stessa, massime se di marmo o pietra, non sia stata conservata integralmente coi medaglioni stessi e riprodotta a Carpiano tal quale; ma oltrecchè non è escluso che i pezzi maggiori di quella porta non siano stati utilizzati dai monaci se non a Carpiano, in qualche altra parte del tempio ed in opere diverse, può rimanere il dubbio che, come in molte opere del primo Rinascimento, tanto l' architrave quanto le lesene e i due timpani fossero di terracotta verniciata in bianco, come nel rosone di Vigano Certosino o di un calcare friabile, materiali destinati per sè a deperire assai prima dei marmi, cosicchè, riconosciuta l'impossibilità di trasportarli altrove, non si utilizzarono di quella porta che i medaglioni decorativi.

È in seguito a questi criteri che, nell'intento di meglio studiare i marmi della Certosa di Pavia residuanti in Carpiano, e di dar loro una conveniente destinazione originaria presso quel cospicuo monumento, sarebbesi fatto luogo ad un progetto teorico di ricostituzione dei medesimi (fig. 4ª) nella grande porta d'accesso a timpani rettangolari dal piazzale del tempio al monastero certosino, già sussistente prima che si iniziassero i lavori dell'attuale palazzo ducale.

Andrebbe in esso collocata nel triangolo del timpano superiore la cartella marmorea con i due puttini già tenenti fra di loro l'effigie del fondatore della Certosa, e benchè per le dimensioni sue si possa arguire che le teste dei due puttini togliessero ed oltrepassassero la cornice dei due timpani, va notato che di ciò non si preoccupò menomamente l'Omodeo anche nelle due porte maggiori della navata trasversale del tempio, ove altrettanto osservasi per le figurine scolpite ad alto rilievo fra i due timpani.

I due medaglioni maggiori con gli angeli oranti e la scritta GRA CAR troverebbero il loro posto naturale nel fregio maggiore dell'architrave al disopra delle due lesene, e fra di loro starebbero incluse, con bella simmetria, le due medaglie con le iscrizioni superiormente di FORTIA e CHARITÀ.

Le altre due medaglie affini a queste ultime, ma senza scritta, decorerebbero invece le due lesene della porta a metà della loro altezza, e rimarrebbero ad adornamento dei piedistalli le medaglie iconiche minori in serpentino d' Oira anzichè in marmo di Carrara.

Certo, dubbii e difficoltà non mancano alla ricomposizione da noi tentata, e così la tavola marmorea sotto l'androne del castello o Grangia di Carpiano ne sembrerebbe dovesse meglio figurare al disopra della porta ed isolatamente, anzichè nel triangolo sotto il timpano, e ci parrebbe altresì sarebbesi meglio usufruito di quei medaglioni disponendoli in modo più variato ed artistico come, per esempio, nello schizzo riprodotto nella fig. 5ª, analogamente a quanto può vedersi tuttora nelle due grandi porte dell'Omodeo della navata trasversale del tempio; ma si è appunto per non staccarci troppo dall' unico elemento che abbiamo per una presumibile ricostituzione di quell'antica porta d'accesso al chiostro, che è il dipinto del Borgognone, che riescirebbe preferibile tentarne la ricostituzione, senza alterare le linee generali, della porta a timpani rettangolari chiaramente visibili in quella pittura della fine del XV secolo.

Che se al puro e corretto gusto dell'arte può riuscire disaggradevole l'inclusione di medaglioni nel fregio dell'architrave, se non a mezzo delle lesene e nei due basamenti, già noteremo che tale espediente artistico essendo stato adottato dall'Omodeo nelle due porte citate, aprenti il passo dal tempio alla sagrestia vecchia ed al lavabo, che pur sono di maggior mole ed eleganza, poteva essere stato tanto più da lui messo in atto per una porta di dimensioni non comuni certamente anche dal disegno del Borgognone, ma di non so qual grave e decorosa semplicità, quale si conveniva all'accesso di un chiostro certosino.

Comunque sia, e poichè già ci siamo ad abbondanza estesi per dimostrare come i medaglioni di Carpiano devono essere provenienti non da più, ma da un unico monumento andato distrutto alla Certosa di Pavia verso la metà del XVI secolo, giudicheranno gli studiosi di arte in qual misura debba tenersi conto di questa presuntiva ricomposizione di quei marmi e medaglioni. In ogni modo la loro importanza e bellezza artistica è tale da meritare vengano meglio conosciuti dagli intelligenti, e da giustificare pienamente il vivo desiderio, che nasce in chi li osserva, di accertare, anche approssimativamente, da qual angolo della insigne Certosa siano essi pervenuti a Carpiano, e di tentarne fin d'ora, pur nel buio fitto che regna al riguardo, una ragionevole ed accettabile ricomposizione.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

LE MAIOLICHE DEI DELLA ROBBIA

NELLA PROVINCIA DI PESARO-URBINO



UESTA bellissima e gentile arte delle terre cotte invetriate che prese il nome da Luca della Robbia, suo primo inventore, non era fino ad oggi esattamente conosciuta nei suoi particolari, nella sua potente evoluzione artistica, nei suoi progressi e nei suoi decadimenti, da non meritare nuovi studi oltre quelli che in questi ultimi anni si sono pubblicati da vari eruditi e da cultori dell'istoria dell'arte, anche in questo *Archivio Storico*. Per la qual cosa non credo di far qui lavoro inutile, se in un solo studio mi propongo d'illustrare questi monumenti robbiani che ancora si conservano nella classica provincia di Pesaro e Urbino, giacchè di alcuni altri sparsi nella regione marchigiana fu già parlato in questo stesso periodico; e quelli che qui mi propongo di illustrare superano in importanza artistica tutti gli altri che si conservano nelle Marche; le quali hanno la fortuna di possedere un saggio di ciascuno di quegli insigni plasticatori, che appartennero alla illustre famiglia dei Della Robbia. Infatti dalla splendida lunetta di Luca, esistente in Urbino, incominciata nel 1449, fino ai non spregevoli lavori di Fra Mattia della Robbia che operò a Montecassiano, a Ripatransone, ad Arcevia e in altri luoghi sino al 1534 e più oltre ancora, abbiamo l'alba ed il tramonto di quest'arte gentile, che per quasi un secolo fiorì espandendosi maggiormente, dopo la Toscana, nelle Marche e nell'Umbria, regioni finitime.

Non appena l'arte delle terre cotte invetriate fu conosciuta in Toscana con i primi bellissimi saggi di Luca fatti per le sagrestie del Duomo di Firenze nel 1443 e nel 1446, saggi che sono appunto due lunette, questa cominciò a diffondersi in Italia e prima di tutto nelle Marche, con la lunetta esistente nell'arco della porta maggiore di San Domenico d'Urbino di cui ora parliamo. Il Milanesi nel prospetto cronologico della vita e delle opere di Luca della Robbia gli assegna la data del 1449, e quantunque il lavoro, come vedremo, gli sia stato pagato il 29 giugno 1451, pure è certo che in quest'anno gli fu commesso dai frati di San Domenico d'Urbino, quando, per mezzo dello scultore fiorentino Tommaso di Bartolomeo, detto Masaccio, arricchirono la loro chiesa con la bellissima porta che tuttora si ammira, di squisito gusto architettonico. Dobbiamo al compianto prof. Milanesi la scoperta interessantissima dei documenti di tutto questo lavoro che furono la prima volta pubblicati nel 1874, nel *Raffaello,* periodico urbinate, dal quale per il loro grande interesse, e perchè non furono più pubblicati, credo utile riportarli per intero, con le poche parole che vi premise il compianto conte Pompeo Gherardi.

L'illustre paleografo e letterato fiorentino cav. Gaetano Milanesi, facendo ricerche nella Biblioteca Nazionale di Firenze, trovò memorie per le quali è accertato chi fosse l'autore della bellissima porta della nostra chiesa di San Domenico. Pregato a mandarci queste notizie pel nostro giornaletto, il Milanesi, che all'ingegno distinto accoppia singolar cortesia, compiaceva subito il nostro desiderio, ed ora siamo lieti di pubblicare l'importantissimo documento insieme alle parole dell'ottimo paleografo che lo precedono.

« Volentieri compiaccio il desiderio di V. S. Ill.ma trascrivendo dal libro di Conti e Ricordi di Tommaso di Bartolomeo, detto Masaccio, scultore fiorentino e maestro di getti, quello che riguarda la suddetta porta. Il detto Tommaso nacque nel 1406 e morì intorno al 1457. Oltre la porta di San Domenico d'Urbino, lavorata dal 1449 al 1454, fece i cancelli di bronzo per la cappella di Sigismondo Pandolfo Malatesta in San Francesco di Rimini; gettò per Federigo duca d'Urbino, per Astorre Manfredi signore di Faenza, e per i Dieci di Balìa del comune di Firenze varie bombarde e cerbottane, ed in compagnia di Michelozzo e di Luca della Robbia prese a fare di bronzo la porta di una delle sagrestie di Santa Maria del Fiore. Questi sono i suoi lavori principali. Ebbe un fratello per nome Giovanni, il quale lo aiutò così nelle opere di scultura come di getto.



Terracotta verniciata di Fra Mattia della Robbia

« Il libro suddetto di Conti e Ricordi si conserva nella Biblioteca Nazionale di Firenze Mss. Palatini, provenienza Bladovinetti, Codice 70 ». [1] a 1 « Al nome di dio amen MCCCCXLVIIII. Qui da piè farò richordo di tutti i danari che io Maso di bartolomeo riscuoterò da sindachi e prochuratori de' frati di sa' domenico durbino o da altri per loro per chagione della porta. Omissis. E deono avere a dì 4 d'agosto fior: quattro e per me a chantino di lazero da settignano e a domenicho di nicolò da settignano e a luigi di romolo da fiesole: in tutto fior: 4, a bolognini 40 per fiorino fior: 4: E de' avere a dì dieci di settembre fior: uno chebbi chontanti in bolognini 40. Ebbi da Marcho (d'Antonio) sopradetto che gli diè ad Antonio di Simone dal Monte de' Chorvi, che in detto dì lo mandai alla cava. E de' avere a dì 19 di settembre fior: quattro in bolognini, ebbi da Marco sopradetto, che furono bolognini 160, che ne diedi un fiorino a Antonio di tommaso da frontino e 2 ne detti a pasquino (*di Matteo da Montepulciano scultore*) che potessi fare le spese ». — a 7. E de' avere a dì 2 d'aprile un fiorino coè (*sic*) bolognini quaranta e quali ebbi da frate bartolomeo di Giovanni Corradini (*fra Carnevale pittore Domenicano*) che gli achattò dal priore per dare a pasquino per fare le spese a la chava ». — a 8 « E

[1] Questo Codice fu pubblicato da Carlo Yriarte col titolo: *Journal d'un sculpteur Florentin au xve siècle. Livre de souvenir de Maso di Bartolommeo dit Masaccio. Manuscrits conservés à la Bibliothèque de Prato et à la Magliebechiana de Florence.* Paris, A. Rothschild, 1894, 4°, pag. 96 con 47 fototipie.

Il De Fabriczy, nel dare una larga recensione di questo libro nell'*Archivio Storico Italiano,* giustamente lamenta che l'edizione sia stata fatta con troppo lusso, in modo che non ne sia reso possibile l'acquisto che a pochi facoltosi. Prima di pubblicare i documenti che si riferiscono alla lunetta di Urbino avrei vivamente desiderato di consultare questa nuova pubblicazione; e ciò anzi sarebbe stato indispensabile, ma non mi fu possibile perchè la stampa di questo studio già pronto non si è potuta più ritardare.



LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ E SANTI, DI LUCA DELLA ROBBIA

(Sopra la porta della chiesa di San Domenico in Urbino)

de' auvere a dì 22 decto un fiorino coè bolognini quaranta e per me ad Antonio dal monte de' Chorvi quando venne al piobico [1] ajutarmi a chavare e' resto delle pietre della porta ». — a 8 tergo « Monta tucto el danaro che io ò auuto in fino a quello dì detto di sopra (12 giugno 1452) fior: dugento venti due, coè fior: 222 e bolognini trentatre che sono inpartite settantaquattro e in dodici facce, come appare in questo da 1 in fino a 9 ». — a 9 « 1451 E' sopradetti sindachi de l'opera della porta di San Domenicho durbino deon dare per opera fatta in suddetta porta, della quale si è fatta circha a due terzi di tuta l'opera, che monterebbe la parte fatta infino a ora fior: dugento settanta o circha a L. 4 per fiorino — fior: 270 ». — a 15 tergo « 1450-51. Qui da piè farò richordo come Franciesco e Matteo di Mattei da guara venono a lavorare chon esso mecho in su lavoro de la porta di san domenicho durbino: incominciò detto francescho martedi 5 di gennaio. Matteo non potè lavorare per(chè) gli prese el male quando tornò da roma; che tornarono domicha a dì 3 dette: e perchè detto matteo stette amalato, inchominciò a lavorare addì 11 che fu in lunedi ». — a 24 tergo « 1450 Ricordo che oggi questo dì 18 di dicembre venne a lavorare chon esso mecho in su lavoro de la porta di san domenicho d'urbino stefano... della Magnìa e Giovanni di... brabante per prezzo di bolognini... el dì. E deono avere infino a dì 5 di febraio per opere 14 $^1/_2$ per uno bolognini 6 el dì; in tutto monta bolognini 174 ». — a 25 tergo « 1451 Lucha di simone della Robbia de' dare a dì 29 di giugno fior: quattro d'oro, valsono L. 48 sol. 8 e per me da frate bartolomeo da Urbino. E questi furono per parte di pagamento di certe figure che detto lucha mi debba fare per mettere nella porta d'Urbino, cioè una nostra donna, san piero martire e san domenicho e di sopra in uno frontone, uno *idio padre* in uno tondo, per prezo di fior: quaranta, coè fior: XL. L. 18 sol. 8 ». — a 139 tergo « 1454 Pasquino di matteo da Montepulciano. E de' dare a dì 15 dottobre un fior: largho, el quale gli diè perchè facessi le spese la via per sè e pel grecho (*Michele di gio: Batta da Fiesole scarpellatore detto il greco*) quando andorono a urbino per finire la porta di santo domenicho; andò in detto dì ».

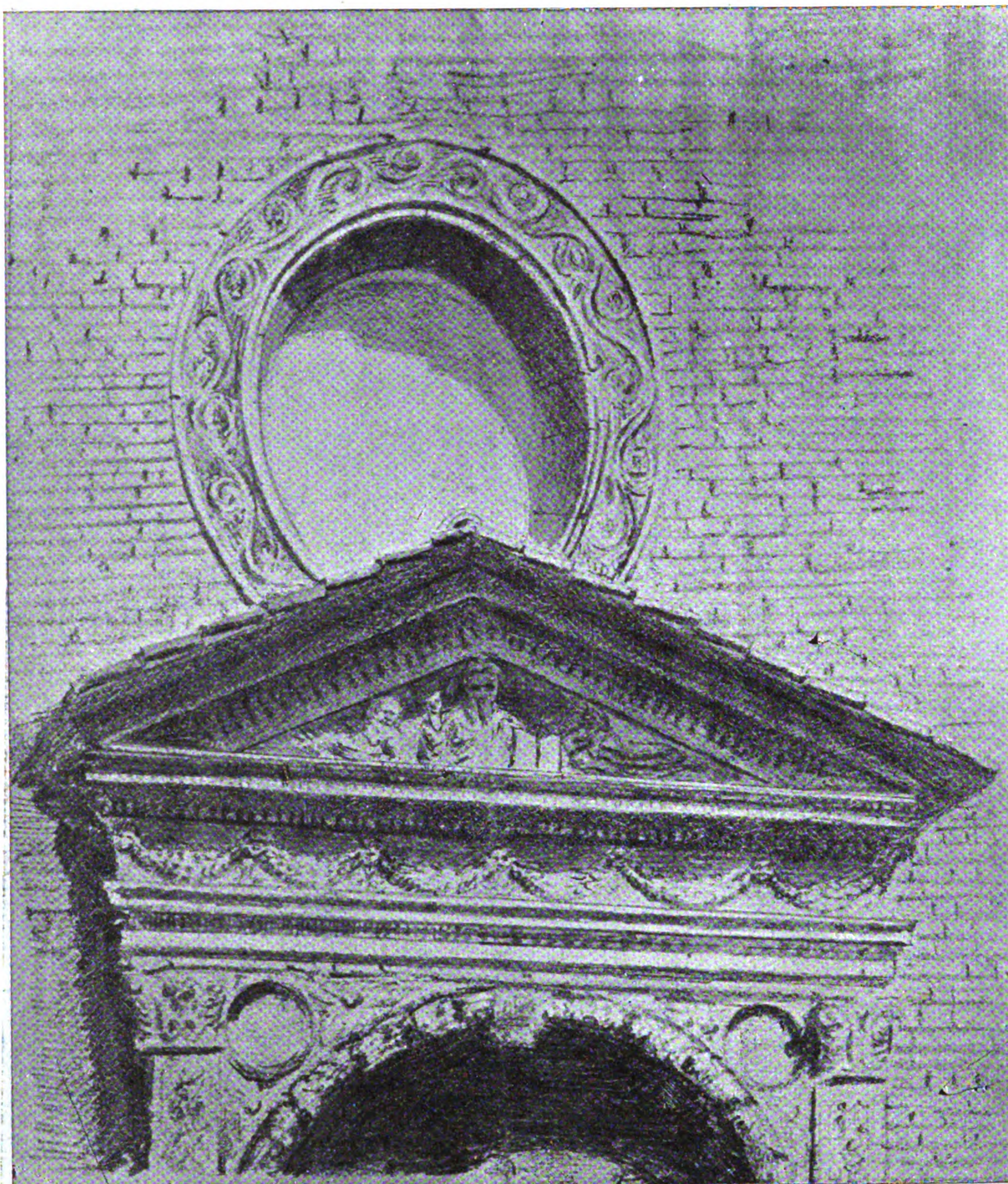
Di quanto interesse siano questi preziosi documenti ognuno da sè comprende. La lunetta non solo rappresenta una graziosissima Vergine col putto modellato con una verità ed una grazia difficile a superare, San Pietro martire e San Domenico, come dice il documento, ma ancora due altre mezze figure non meno belle delle prime a destra della Vergine, cioè: San Tommaso con un libro aperto, bellissimo tipo di frate con gli occhiali, ed il B. Alberto domenicano, che fu maestro di S. Tommaso. Il Bambino ritto in piedi tiene una striscia di carta con l'iscrizione EGO SVM LVX MUNDI, che dalla fotografia dei fratelli Alinari ben non si distingue, come può vedersi dalla qui unita riproduzione fotografica ed in quella inserita a pag. 53 della monografia *Les Della Robbia,* di Cavallucci e Molinier.

Del tondo o medaglione coll'*idio padre* in un frontone di sopra, non si ha notizia alcuna, poichè non credo che per esso possa intendersi quel Padre Eterno con due Serafini allato, che si trova scolpito nel centro del timpano della elegantissima porta, assicurandoci i documenti che la porta fu scolpita da altri artefici. D'altra parte qui si parla di un tondo, e nei vari documenti robbiani scoperti in diversi archivi, per tondo si intende nè più nè meno, che un medaglione così chiamato quasi antonomasticamente. Che Luca della Robbia

[1] *Piobbico,* castello poco lontano da Urbino, celebre per le eccellenti cave di pietra dove i Brancaleoni ebbero un grandioso palazzo, oggi manomesso, con istucchi del Brandano, con pitture degli Zuccheri e con sculture bellissime di porte, finestre e caminiere fatte da questi medesimi artefici fiorentini. Una di queste caminiere assai grande, comprata dagli antiquari Costantini e Citernesi, vidi a Firenze presso il loro negozio in Borgo Ognissanti, e ricordava spiccatamente la maniera fiorentina. Ricordo fra le altre cose che nell'architrave del camino era scolpito il solito motivo dei due putti alati distesi in posizione quasi orizzontale, che reggevano una ghirlanda entro la quale era un elegantissimo scudo con lo stemma dei Brancaleoni.

Anche l'Archivio importantissimo di quell'illustre famiglia medievale fu venduto in questi ultimi tempi al conte Puliti di Recanati, dal quale anche io acquistai qualche pergamena, ed altre furono prese dal comune di Cagli.

non lo abbia più eseguito, forse per non ripetere il soggetto che d'altronde era già rappresentato nella medesima porta, o che sia stato collocato in altro luogo; ciò forse è più probabile. Il prof. De Fabriczy, valente scrittore di cose d'arte, crede che quell'*idio padre* debba essere



PARTE SUPERIORE DELLA PORTA DI SAN DOMENICO DI URBINO

(Da un disegno favoritoci dal signor Federico Madiai)

quello medesimo scolpito nel timpano della porta e ciò specialmente per il carattere dei due angeli che gli stanno ai lati.

Da un apposito disegno che qui sopra riproduciamo, non abbiamo potuto rilevare esattamente questa circostanza, e ci dispiace in ciò di non potere essere d'accordo, almeno per ora, con l'illustre scrittore tedesco.

Questa lunetta, sciupata nel 1858 da un infelice restauro, misura tre metri e 69 di diametro e per conseguenza ha un metro e 84 cm., le altre quattro figure cm. 80. È un vero peccato che per lo addietro non sia stato tenuto in considerazione questo monumento, che



MADONNA COL BAMBINO GESÙ E SAN GIOVANNINO, DEI DELLA ROBBIA

(Già nella casa Castracane Staccoli in Urbino)

soffrì avarie per il giuoco del pallone, che prima si teneva sulla piazza Ducale, ed anche oggi varie macchie di umidità deturpano la squisita bellezza delle figure, che furono qua e colà malamente restaurate, e rifatte in istucco nei pezzi mancanti.

Il plauso che ottenne questa splendida terra cotta invetriata, che dopo Firenze veniva esposta al pubblico prima che in ogni altra città d'Italia, ed insieme la novità del geniale lavoro, avrebbero dovuto indurre gli urbinati e sopra tutto la Corte dei Montefeltro a commetterne dei nuovi; ma all'infuori di una Vergine adorante il bambino, oggi venduta, che



MADONNA, DI LUCA DELLA ROBBIA (?)
(Già in San Domenico di Pesaro)

era nella casa Castracane-Staccoli, opera tarda da attribuire forse a Giovanni della Robbia, non si ha notizia in Urbino di altri lavori consimili.

Questa Vergine per poche migliaia di lire fu venduta nel 1884 al compianto antiquario marchigiano signor Pacifico Capponi, nel cui ricco negozio, posto presso il largo di S. Trinita a Firenze, fu da me attentamente esaminata, poco prima che fosse rivenduta in Francia, come mi si assicurò. Non era molto fine come tecnica, ma tutte le figure erano di una espressione così gioconda e di un sentimento così ingenuo da far piacere a prima vista. I fratelli Alinari di Firenze fecero una bellissima fotografia di questo tabernacolo, che abbiamo già riportato e che fu pure riprodotto in piccolo nell'opera *Les della Robbia,* di Cavallucci e Molinier, a pag. 148, e fu catalogato, con attribuirlo senz'altro ai Della Robbia.

Ma il raffronto con altra Vergine col Bambin Gesù che trovasi nel Museo Nazionale di Firenze, pure fotografata dai fratelli Alinari e nel catalogo delle loro fotografie (n. 2764,

pag. 37) aggiudicata a Mattia della Robbia, la farebbero ascrivere a quest'ultimo. Certo ambedue le opere sono della stessa mano, come della stessa mano è pure quel bellissimo medaglione conservato oggi nel Museo di Città di Castello, che rappresenta il soggetto medesimo e che fu riprodotto nel mio studio sulle maioliche robbiane nelle Marche, pubblicato nell'*Italia Artistica e Industriale*.

Il medaglione di Città di Castello ha in più la solita decorazione policroma dei festoni



TESTA DI GUERRIERO, DI LUCA DELLA ROBBIA (?)

(Nella Raccolta delle Maioliche metaurensi a Pesaro)

di fiori e di frutta e sulla sinistra un gruppo di angeli dall'aria festosa, che cantano tenendo innanzi a sè distese le carte musicali.

Ma il profilo e l'espressione dolcemente devota della Vergine che adora il Bambino ed il modo di giacere di quest'ultimo, sono identici. Basta a farne il raffronto, come noi abbiamo fatto, con le citate fotografie.

Ma se in Urbino non si ebbero eguali monumenti di terra cotta invetriata, altri invece se ne sparsero nella provincia, ed i frati domenicani di Pesaro, spinti dall'esempio dei correligiosi di Urbino, fecero venire da Firenze un bellissimo tondo o medaglione con la Ver-

gine ed il Bambino che stette lungo tempo nella sagrestia della loro chiesa, oggi soppressa, e che venduto per poco prezzo ad un certo Tavazzi, antiquario di Roma, riconosciuto poi essere lavoro di Luca, fu rivenduto (mi si disse) per L. 25,000! E così Pesaro non possiede più altre opere robbiane, all'infuori di due piccoli tondi conservati oggi nella splendida raccolta delle maioliche metaurensi, che hanno quasi lo stesso diametro di cm. 48, e dei quali diamo qui la fototipia. Il primo, recante il n. 214 di catalogo, rappresenta la Vergine col Bambino, ed ha



MADONNA COL BAMBINO, DEI DELLA ROBBIA

(Nella Raccolta delle Maioliche metaurensi a Pesaro)

intorno la solita cornice o ghirlanda di fiori e di frutta che ricorda la maniera di Giovanni della Robbia; il secondo, invece, col n. 287, raffigura in un tondo senza cornice la testa bellissima e sporgente all'infuori di un guerriero armato di casco e di corazza, e per raffronti di stile, può aggiudicarsi al vecchio Luca. Disgraziatamente non se ne conosce la provenienza, circostanza questa della quale si dovrebbe sempre tener conto perchè può dare gran luce; ma ho ragione di credere che originalmente fu fabbricato per esser posto come decorazione in un occhio o tondo ricavato in un triangolo mistilineo, come allora di frequente usavasi, e ciò deduco dalla forma particolare del medaglione e dalla testa del guerriero che sporge. La forma tipica dell'elmo e quella specialmente della corazza, sulla quale nel mezzo

è modellata una testolina di serafino, ricorda inoltre le lunette robbiane del Duomo e dell'Accademia di Belle arti di Firenze, e quella non meno interessante che nel 1475 fu posta sopra la porta maggiore della soppressa chiesa di San Michele Arcangelo nella città di Faenza, come si può ben rilevare col raffronto delle fotografie dei due monumenti che qui per la prima volta si riproducono. La lunetta di Faenza, di cui parla anche il Malagola nella sua istoria delle maioliche faentine, fu venduta nel 1872 dal conte Benvenuto Pasolini dall'Onda, per L. 6500, all'antiquario marchigiano cav. Ortensio Vitalini e rivenduta alla sua volta al barone A. Rothschild a Parigi, certamente per un prezzo molto maggiore.

A pochi chilometri dalla città di Pesaro, in una dolce collina in vista del mare, sorge, in amenissima posizione, il castello di Gradara, uno dei migliori e più completi esemplari



LUNETTA, DI LUCA DELLA ROBBIA

(Presso il barone A. Rothschild di Parigi)

dei nostri castelli dell'era medioevale, disgraziatamente in questi ultimi tempi manomesso da chi ne divenne proprietario, nonostante che il Ministero della pubblica istruzione, cui spetta la tutela dei nostri monumenti, abbia fatto in proposito molte pratiche per impedirlo! A tanto non arrivano ancora le nostre savie leggi!... ma allora a che giova la sorveglianza dei direttori degli uffici tecnici regionali, delle Commissioni conservatrici provinciali e dei locali ispettori dei monumenti?...

Nell'ex cappella adunque di questa celeberrima Rocca, costruita nel 1463, si ammira anche oggi uno splendido altare in terra cotta invetriata, della quale siamo lieti di presentare una riuscitissima riproduzione tolta da una fotografia dei fratelli Alinari di Firenze.

In un riquadro, che con la cornice architettonica composta di un gradino o predella, dei due pilastri laterali e del soprastante cornicione, misura in altezza metri 2 e dieci ed in larghezza un metro e ottanta centimetri, è rappresentata la Vergine col Bambino seduta in umile sgabello di colore pavonazzetto, e alla destra del riguardante gli stanno ritti in piedi Santa Maria Maddalena e San Girolamo, bellissimo tipo di penitente, quasi ignudo, che si picchia il petto con una pietra; alla sinistra Santa Caterina dalle Ruote, regina di Alessandria, ed un santo Vescovo francescano. Nella predella divisa da tre spazi, sono, nel



MADONNA COL BAMBINO GESÙ E SANTI, DI ANDREA DELLA ROBBIA

(Nella Rocca di Gradara)

mezzo l'Annunziazione, a destra la Comunione di Santa Maria Maddalena, a sinistra le Stimate di San Francesco, rappresentazioni queste assai usate dai Della Robbia. Nei pilastri e nel cornicione ricorrono sobrî ornamenti di fogliame senza fiori e senza frutta di color bianco, che risaltano sul fondo turchino; e i capitelli e gli ovoli e gli altri fregi architettonici sono dorati a fuoco come in origine lo erano tutte le estremità dei panneggiamenti delle singole figure, l'aureola raggiante della Vergine, la ruota di Santa Caterina ed il piviale del santo Vescovo, che per di più era tempestato qua e colà di gigli dorati. Tutte le figure a metà del vero, campeggiano di bianco sul fondo turchino carico, e sono in ottimo stato di conservazione, all'infuori di un piede della Vergine che è mutilato nella punta, e di qualche scortecciatura che si riscontra in vari luoghi. Speriamo che trovandosi nella Rocca non debba subire nuove alterazioni, come è accaduto alla Rocca medesima, per mano di chi aveva in obbligo di conservarla. Ma lasciamo indietro queste melanconie e parliamo invece del suo vero autore. La maggior parte degli storici del contado pesarese l'hanno giudicato di Luca della Robbia,[1] ma ciò non fa caso se si pensi che da qualche tempo a questa parte molte di queste opere si davano a Luca. Raffronti stilistici con varii monumenti robbiani, e basti fra tutti l'altare ancora esistente nell'Oratorio della Madonna del Buon Consiglio a Prato che è una quasi fedele riproduzione di questo di Gradara, lo fanno ritenere per uno dei primi saggi di Andrea della Robbia, i cui lavori talora si confondono con quelli del maestro. In questo di Gradara troviamo però una finezza maggiore, le figure meglio modellate e più espressive, e tutto l'insieme ricorda ancora l'influenza del vecchio Luca.

E qui è assai ragionevol cosa ritenere che durante questo periodo eguali monumenti di

[1] Giambattista Passeri, nella *Storia delle pitture di maiolica fatte in Pesaro,* venendo a parlare di questo monumento prosegue così:

« Io dubito ancora, che qualche artefice di quella scuola, eccellente per vero dire, venisse a Pesaro, qua condotto da' signori Sforzeschi, vedendosi un grand'altare di tal lavoro fatto nella nostra rocca di Gradara, e parecchi quadri della Madonna con Bambino sparsi per questa città in casa del nobil uomo il Marchese Petrucci, in S. Domenico ed altrove, e molte più cavate in gesso del medesimo stile e perfezione ne conservo io nel mio studio ».

In nota il prof. Giuliano Vanzolini che stampò la terza edizione di quest'istoria (Pesaro, Nobili, 1879) aggiunge:

« In casa del March. Petrucci, famiglia estinta col M. Pietro ottimo cittadino, e valente scienziato, non s'è trovato nulla. La bellissima Madonna con Bambino poi, lavoro di Luca della Robbia, che servì prima all'altare della Chiesa più antica de' Domenicani (ossia a quello che fu poi chiamato Capitolo, dal tenervi i frati Capitolo, e che ha il suo ingresso e sesto acuto nel Chiostro) e poscia in sacristia; sotto il Sindaco del Comune, Gallucci, fu nel 1869 venduta insieme ai Busti di marmo degli Orti Giulii a certo Giovanni Tavazzi antiquario romano per scudi 1000. Il nostro illustre pittore Giuseppe Gennari si ebbe in dono dal Tavazzi una fotografia ».

Avendo letto queste parole mi venne vivo desiderio di vedere questa fotografia e per tale scopo mi rivolsi al comm. Giuseppe Vaccai il quale con l'usata sua cortesia me la fece subito avere insieme alle fotografie dei due tondi che si conservano nella raccolta delle Maioliche metaurensi esistente nel palazzo dell'*Ateneo Pesarese.* E qui coll'esame della fotografia della Madonna venduta all'antiquario Tavazzi, mi preme rettificare che non si tratta di un medaglione, ma di un semplice rettangolo, che doveva far parte di un monumento forse perduto; giacchè di fronte alla Vergine doveva forse corrispondere altra figura, e non ci pare neppure che si possa attribuire a Luca Della Robbia, ma alla sua scuola.

Anche quella bellissima testa di guerriero finora attribuita a Luca, deve assegnarsi con più verosimiglianza ad Andrea, e ciò pel confronto con quei soldati che dormono intorno al Sepolcro di Cristo nella lunetta della *Risurrezione* posta nell'Accademia di belle arti di Firenze. Osservisi quel soldato posto nell'angolo sinistro di chi guarda, che ha il tipo dell'elmo identico a questo. Il Cicognara nella sua Storia della scoltura nella tav. 22 riproduce questo bassorilievo attribuendolo a Luca Della Robbia; ma il Cavallucci e Molinier giustamente osservano che la data della fondazione del Convento di Santa Chiara, da dove proviene quella lunetta, rende più verosimile l'attribuirla ad Andrea, quantunque vi si scorga evidente la maniera di Luca.

Un medaglione con la Madonna ed il Bambino dentro una ghirlanda di fiori e di frutta, conservavasi nella raccolta Raffaelli in Urbania già Casteldurante, come mi assicurò l'erudito avv. Raffaelli di Pesaro, il quale mi aggiunse che anche nella casa Marfori di quest'ultima città vi sia qualche piccolo lavoro in maiolica del genere dei Della Robbia.

terra cotta invetriata, per la novità del geniale lavoro, si siano diffusi per questa provincia e specialmente nel Montefeltro, che per ragione di confine tanti rapporti aveva con la vicina provincia di Firenze e con l'Umbria. Ricordo fra gli altri di aver veduto, parecchi anni sono, presso l'antiquario Costantini di Firenze un frammento robbiano figurante il Padre Eterno modellato squisitamente, ed invetriato nelle sole vesti, che apparteneva, a quanto mi disse, ad un altare di una chiesa di Pennabilli; e so pure di un altro presepe dei Della Robbia comprato dall'antiquario Angelini di Bologna in Urbania; ed il marchese cav. Ciro Antaldi ed il prof. canonico Augusto Vernarecci, miei carissimi amici, nel periodico fiorentino *Arte e Storia,* ci descrissero minutamente dodici frammenti di un altare robbiano già esistente a Sant'Angelo in Vado, la celebre patria degli Zuccari. Presentemente queste maioliche si trovano poste a casaccio in due chiese vicine, cioè Santa Chiara e Santa Maria dei Servi, e ragionevolmente si ritiene che appartenessero ad un monumento disfatto e manomesso come tante volte è accaduto in qualche ristauro di quelle chiese. Troppi pezzi ne mancano per poterne ricostruire l'insieme; ma dai pochi frammenti ancora esistenti si arguisce che essi servissero a comporre un grande altare con l'*Assunzione* della Vergine o meglio l'*Ascensione* di Cristo; argomenti questi spesso trattati dai Della Robbia in eguali altari che si veggono nel santuario della Verna ed a Città di Castello, località non molto lontane da Sant'Angelo in Vado. Notevoli mi sembrarono gli otto frammenti che dovevano figurare gli Apostoli in atto di ammirazione ed i tre quadretti della predella che rappresentano il *Bacio di Giuda,* la *Cattura di Cristo* e la *Deposizione nel sepolcro,* episodî della passione di Gesù. Queste istorie, non molto comuni nei basamenti degli altari robbiani, siccome si riferiscono quasi sempre al soggetto superiormente rappresentato, servendone in certo modo d'illustrazione, come si vede quasi sempre nei quadri di altare, così ci danno più ragione di ritenere che appartenessero ad un altare figurante l'*Ascensione* e non l'*Assunzione* come ebbe ad asserire l'Antaldi. E qui, prima di lasciare la provincia di Pesaro, è nostro dovere ricordare due altre maioliche all'uso robbiano, da noi già registrate nell'elenco di queste, esistenti nelle quattro provincie delle Marche, pubblicato fin dal 1887 in un opuscolo per nozze. La prima è un altare alto tre metri e largo uno e ottanta, figurante l'Assunzione della Vergine, in mezzo ad angeli e serafini, che trovasi nella chiesa dell'Eremo di Monterubbio, poco lungi dalla città di Pergola, e che descrivemmo ampiamente undici anni fa in *Arte e Storia;* la seconda è un frammento di pilastro con la solita decorazione di fiori e frutta, attaccato ad un anello che, murato all'esterno, tuttora si vede nel celebre monastero di Fonte Avellana, presso il Catria.

Del quadro posto nell'altar maggior dell'Eremo di Monterubbio, è necessario di aggiungere un cenno più esteso. Esso si compone di un basamento sopra il quale poggia il quadro di mezzo e i due pilastri laterali che sorreggono un fregio a tutto sesto, come i pilastri decorato e pieno anch'esso dei soliti festoni di frutta e di fogliami. La base è divisa in sette piccoli riquadri con figurine in rilievo assai bene modellate. Nei due quadretti laterali che aggettano in fuori per servir d'appoggio ai due pilastri, sono modellate due belle statuine, cioè S. Sebastiano e S. Rocco; gli altri quadretti rappresentano S. Caterina martire, S. Francesco che riceve le stimate, il Presepe, S. Girolamo nel deserto, e S. Giorgio a cavallo che uccide un dragone. Dentro i pilastri sono sette festoni di frutta e di fogliami che escono fuori da due eleganti vasetti con due manichi. Nel piano del quadro stanno in piedi quattro figure di Santi, ad un terzo dal vero e disposti in vario atteggiamento. Sopra il quadretto omonimo del basamento si vede S. Giorgio vestito alla guerriera con l'elmo in testa, con la bandiera alla mano e con lo scudo appoggiato in terra al suo fianco. Appresso sta il penitente S. Girolamo che si picchia il petto con una pietra, e queste due figure sono le migliori. Poi si scorge S. Francesco e per ultimo S. Bernardino da Siena, ambedue con lo sguardo rivolto alla Vergine, e l'Assisiate con le braccia e con le mani aperte mostra le sacre stimate. Come accennai dapprima, queste due figure lasciano a desiderare in confronto alle altre. Maggiormente poi le deturpa una vernice ad olio che da qualche tempo fu applicata sulle vesti e sulle carni. Vandalismo!...

Questi Santi occupano un terzo del quadro. Nel restante superiore campeggia l'immagine di Maria Assunta in cielo, assisa fra le nubi ed attorniata in bel giro da cori di serafini e di angeli festanti che giungono le mani. Il plasticatore espresse qui il motto biblico:

Assumpta est Maria in coelo, gaudent angeli.

In alto sovrasta il semibusto del Padre Eterno, avvolto anch'esso fra le nubi e circondato da teste di serafini. Anche questa figura e quella della Vergine fu imbrattata con vernice grossolana, che bisognerebbe assolutamente togliere.

La tecnica non molto fine di questi ultimi due lavori ed il loro fare stilistico, ricordano spiccatamente la maniera di Fra Mattia della Robbia. Non è improbabile che questo artista, il quale lasciata Firenze per andare a Roma e poi venuto nelle Marche nel 1527 non più rimpatriò, non è improbabile, ripeto, che abbia eseguito anche queste opere, perchè dimorando qualche tempo in Arcevia, aveva nel 1534 modellato un piccolo altare per la vetusta chiesa parrocchiale di S. Vincenzo, del castello di Nidastore, commessogli, EX SVA DEVOTIONE, da uno della famiglia Mannelli, come si legge nel bellissimo fregio di terra cotta senza smalto, che conservo nella mia raccolta e che venne riprodotto nell'*Italia Artistica e Industriale*.

Ora Nidastore è l'ultimo castello del territorio di Arcevia, che dista in linea retta pochi chilometri dal celebre romitaggio di Monterubbio, fondato e protetto dalla potente ed illustre famiglia dei Conti di Montevecchio, la quale ebbe una predilezione per questo eremo, e per la sua chiesa, ove vari personaggi di quella famiglia ebbero la loro sepoltura.

Anche il celebre monastero di Fonte Avellana dista pochi chilometri dalla città di Pergola, ed il plasticatore fiorentino potè esservi chiamato da quei monaci, ed il frammento di sopra accennato deve provenire da qualche altare in maiolica, perduto forse, quando fu rimodernata la chiesa di quel monastero. Infatti esso rappresenta il principio di un pilastro decorato con i soliti gruppi di agrumi e di foglie, con un grosso anello a capo che li sorregge e sembra modellato sul medesimo stampo di quelli che si veggono nello altare di Arcevia. Questa almeno fu la prima tenacissima impressione che ne ricevei, allorquando giovanissimo ancora, in una gita al Monte Catria, vidi per la prima volta quel bellissimo frammento. Mi sembrava di vedere quelle frutta d'agrumi freschissime e verdeggianti che pendono dai pilastri dell'altare della nostra chiesa di Santa Maria, che formano la delizia dei bambini e che fanno venire l'acquolina in bocca al solo vederle. Su questo monumento scomparso avevo in animo di fare qualche ricerca nell'Archivio dei monaci, ma smisi ogni pensiero quando seppi che tutto, dopo l'ultima soppressione infaustissima, era stato manomesso di quel celebre monastero. Della importante Biblioteca rimangono solo i bellissimi scaffali, degli oggetti d'arte in specie di oreficeria, ricordati anche dal Gibelli nella sua ultima monografia sull'Avellana, poco più nulla, e dell'Archivio le ultime pergamene importantissime potei io in gran parte recuperare da un antiquario. Fa proprio pena a pensare a tanta iattura, ed un senso di profondo disgusto si prova a visitare quel grandioso e vetusto monastero ricco di tanti ricordi, oggi rimasto quasi deserto!

Ma tornando a noi, di altre opere eseguite da Mattia della Robbia in Arcevia e nei dintorni, delle quali posseggo interessantissimi frammenti, spero d'intrattenere altra volta i lettori di questo *Archivio;* e per ora mi abbiano per iscusato se questo studio non è riuscito forse, come avrei desiderato.

ANSELMO ANSELMI.

LA GRAN PALA DEL FOPPA

NELL' ORATORIO DI SANTA MARIA DI CASTELLO IN SAVONA



EL XV secolo le relazioni commerciali ed artistiche della Liguria colla Lombardia erano attivissime; nel campo dell'arte, troviamo che i pittori pavesi avevano preso il posto dei pisani e senesi, dai quali, nel secolo precedente erano state compiute molte opere per la Riviera. [1]

Nel 1428 comincia ad apparire un pittore, Tebaldo da Pavia, nel 1433 il maestro Donato de' Bardi pavese, il quale nel 1451 risulta deceduto, poi Boniforte da Pavia (1438-1453), Giovanni di Montorfano figlio di Paolo (1448-1471), Bernardino Montorfano suo figlio (?), Giovan Giorgio pavese, Marco Mezzabarba pavese, Giovan Pietro da Milano, Gibetto de' Mazzoni pavese, Cristoforo de' Motis milanese (1468), suo figlio Agostino (1474), Giovan Giorgio Pelati da Castellazzo, Bertolino della Canonica pavese, Giacomo da Milano, Bocaccio Bocaccino di Cremona figlio di Antonio (1493) e Giovanni Bocaccino figlio di Agostino, pur da Cremona (1494), maestro Francesco da Verzale pavese, Giovanni di Rezio pavese, Lorenzo da Pavia. [2]

Nei dipinti e nei documenti si leggono pochissimi nomi di artisti liguri, e meno ancor di altre regioni; fa eccezione il Giusto d'Alemagna, che figura nel 1451.

Ma a quei molti artisti pavesi e lombardi importa aggiungere Vincenzo Foppa il quale risulta in Liguria od in relazioni artistiche colla medesima, dal 1461 al 1489 nei documenti e sino all'agosto del 1490 in un dipinto. Nei documenti egli è qualificato *Vincentius de Fopa pictor quondam Joannis* ed anche *Vincentius de Fopa de Brisia.* [3] Citazioni di certa importanza per gli studiosi della storia dell'arte lombarda dal momento che ci fanno conoscere che egli davvero era nativo di Brescia, e che suo padre aveva nome Giovanni. [4]

Sappiamo che il Foppa trascorse la sua esistenza alternativamente in Brescia, in Milano ed in Pavia. In quest' ultima città egli dimorò di frequente, vi sposò una donna assai ricca

[1] Dai documenti pubblicati dall'Alizeri rilevasi che oprarono in Liguria anche Taddeo di Bartolo, Sano di Siena e Barnaba da Modena.

[2] V. Alizeri, *Notizie dei professori di disegno in Liguria.* Genova, Sambolino, 1870, vol. I, pag. 436 e seguenti.

[3] Alizeri, vol. I, pag. 369 e pag. 356.

[4] Il Calvi aveva fatto osservare, a ragione, che la iscrizione del quadretto della Crocifissione della Galleria Lochis a Bergamo, *Vincen civis brixiensis,* non poteva valere a conferma della nascita del Foppa in Brescia, perchè chi si vanta di tale titolo deve averlo ricevuto ad onoranza, come avvenne poi per il Cicerchio. Ma l'iscrizione di quel piccolo dipinto va letta: *Vincencius brixiensis.* La prova certa della nascita sua in Brescia ce la dà il documento prodotto dall'Alizeri. Questione del resto oziosa.

e vi condusse opere ragguardevoli. È quindi assai probabile che la corrente di relazioni artistico-commerciali dei pittori pavesi colla Liguria sia stata l'origine, alla sua volta, della produzione sua in Genova, in Rivarolo ed in Savona. Ma delle varie pitture ad affresco ed in tavola che egli aveva lasciate non ne conosciamo più che una sola, la grande ancona di Savona.

Sono difatti scomparsi gli affreschi che nel 1461 egli aveva assunto di eseguire, ma poi incominciava soltanto dieci anni dopo, nella fronte e nella vôlta della cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova. [1]

Non abbiamo traccia delle quattro figure in legno che nel 1488 Bertolino della Canonica, pittore pavese, si era impegnato di far fare dal nostro maestro per l'altare della confraternita di San Sebastiano nel Duomo di Genova. [2]

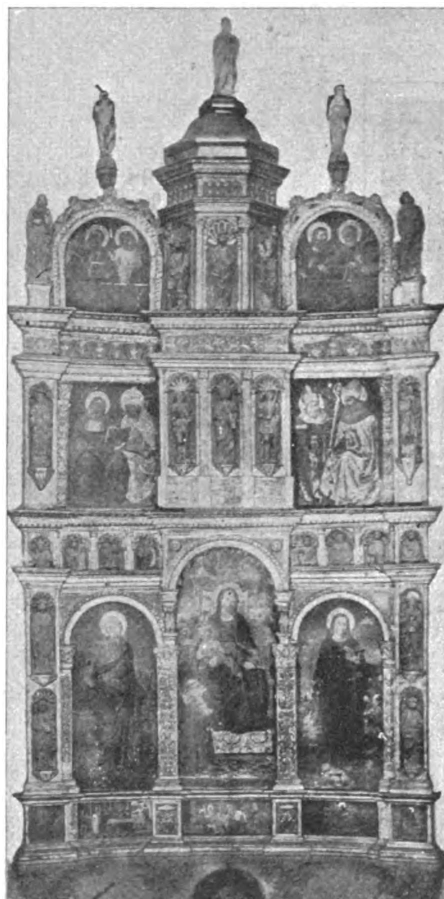


Fig. 1ª. - PALA DEL FOPPA
NELL'ORATORIO DI SANTA MARIA DI CASTELLO IN SAVONA

È andata smarrita la tavola che Battista Spinola gli aveva ordinata nel 1485 per la sua cappella in San Domenico (Genova). [3]

Egual sorte ha avuto il dipinto condotto per Lazzaro Doria, per la sua cappella funeraria (?) in San Bartolomeo, nella Certosa di Rivarolo pur detta di Polcevera, dipinto che doveva essere importante, e di molto pregio se gli eredi di Lazzaro Doria nel 1489 gliene pagavano il saldo, il solo saldo, in lire cento di genovini. [4]

[1] Alizeri, pag. 354 e 356.
[2] Idem, pag. 366.
[3] Idem, pag. 366.
[4] Idem, pag. 369.

Non sappiamo se sia stata conservata ed ultimata da altri l'ancona che egli, verso il 1489 o poco prima, aveva incominciato per l'altare nuovamente eretto nella chiesa dei Domenicani a Santa Maria del Castello in Genova in onore di San Vincenzo Ferreri fra i Santi Gio. Battista ed Andrea. I padri Domenicani, vedendo che l'artista non veniva ad ultimarla (*quam non perfecit*), il 10 luglio del 1489 fecero stimare dai pittori Francesco de Ferrari e Giovanni Brenta quanto di essa tavola era stato eseguito. [1]

Invece, per uno strano capriccio della fortuna, ci è rimasta l'ultima di tutte le opere che eseguì per la Liguria. Già il Calvi aveva scoperto nell'Archivio di San Fedele (ora detto



Fig. 2ª. - PALA DEL FOPPA. SAN GIROLAMO E SAN GREGORIO MAGNO

di Stato), in Milano, un singolare documento: una lettera dell'anno 1489, colla quale Erasmo Trivulzio, governatore ducale in Pavia, informava il suo signore Gio. Galeazzo Sforza che, in seguito all'avviso datogli da esso duca del reclamo della Comunità di Savona contro il Foppa, il quale non forniva l'opera della *Maestà* principiata per quel Duomo, lo aveva fatto chiamare e severamente eccitato ad adempiere al suo impegno. Ma questo documento, che era l'unico che avesse svelato al Calvi i rapporti artistici del Foppa colla Liguria, gli aveva lasciato supporre che questa fosse la sola opera da lui condotta per quella ragione, e che si trattasse di un affresco anzichè di un dipinto e rappresentasse il Padre Eterno fra copiosa gloria d'angeli; e gli aveva lasciato ancor supporre che, eseguita o no quest'opera, non se ne sarebbe ad ogni modo avuto notizia giacchè nel 1542, per l'ingrandimento della fortezza,

[1] Alizeri pag. 370.

la cattedrale ed altri edifici attigui erano stati atterrati.[1] Ma l'Alizeri, nel pubblicare questa lettera *in extenso* assieme a tutte le altre carte riferentisi al Foppa, chiarì questa erronea interpretazione, e dimostrò trattarsi non di affresco, bensì della grande ancona, o polittico, donata dal cardinale Giuliano della Rovere, e che ornava un tempo l'altar maggiore della Cattedrale di Savona ricordata dal notaio Giordano (1490-1525) nella sua descrizione manoscritta della città di Savona, nella quale dice che valeva quattrocento scudi.

Più fortunata degli affreschi che per lo stesso Duomo aveva fatto Marco d'Oggiono,[2] questa grande ancona andò salva quando, precisamente nel 1542, la Cattedrale fu quasi distrutta



Fig. 3ª. - PALA DEL FOPPA. SANT'AMBROGIO E SANT'AGOSTINO

del tutto per l'ingrandimento della fortezza,[3] e furono distaccati e conservati per la nuova Cattedrale le sculture, i dipinti ed i famosi stalli del coro. Se non che, mentre tutte queste opere d'arte vi furono trasportate e vi si trovano tuttora, pare che l'opera del Foppa venisse lasciata in abbandono, e che poi sia stata trasportata nell'oratorio di Santa Maria di Castello e Pietramare nella stessa Savona, ove trovasi tuttora.

Mercè la cortesia del signor prof. Niccolò Corrado, presidente della confraternita di Santa Maria di Castello, ho potuto consultare gli antichi libri dell'amministrazione di quella scuola, e nel libro d'amministrazione che corre dal 1602 al 1678 (vol. 22)[4] ed in quello compilato

[1] Girolamo Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano.* Milano, Agnelli, 1865, vol. II, pag. 66.

[2] Motta, in *Arch. storico lombardo,* 1895, pag. 424.

[3] Ne rimase in piedi qualche parte, che oggi ancora è visibile nel Penitenziario.

[4] Anno 1600 — Acquisto fatto de una anchona de imagine de Santa Maria e di Santi Giovanni Battista



FIG. 4ª. - PALA DEL FOPPA. LA MADONNA COL BAMBINO
E IL CARDINALE GIULIANO DELLA ROVERE

nel 1657 colla trascrizione di antiche carte ho trovato la storia dell'acquisto. [1] Questo non fu regolarizzato che nel maggio dell'anno 1600, circa cinquant'anni dopo che l'ancona era stata trasportata nell'oratorio, e quando, oltre al consenso della Comunità di Savona e degli ufficiali del Duomo nuovo, pervenne anche l'assenso della Sacra Congregazione dei cardinali, il dipinto essendo stato eseguito per munificenza del cardinale Giuliano della Rovere.

Quest'antica pala dell'altar maggiore del Duomo vecchio di Savona (fig. 1ª) è una vera gran macchina di m. 5.50 di altezza e 3.50 di larghezza, che oggi occupa tutto il fondo del vasto oratorio della confraternita di Santa Maria del Castello nel centro della città di Savona. È composta di sette dipinti su tavola e di sette tavolette della predella, il tutto incastrato in una grandissima cornice in legno dorato a pilastrini, nicchie, architravi, frontoni, e con un tabernacolo centrale a forma di tempietto che corona il tutto. La predella viene a formare lo zoccolo dell'edificio architettonico a tre piani. Nel primo abbiamo le tre tavole maggiori, nel centro la *Maestà,* o Vergine col Bambino in trono, ed ai lati i dipinti effigianti San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, le quali tre tavole sono centinate ed incorniciate da pilastri ed archi, e la centrale anche da un timpano; nei pilastri estremi due nicchie per lato contengono ciascuna una statuetta di Santo. Al disopra di questo piano ed ai lati del timpano di coronamento della tavola centrale otto piccole nicchie, disposte orizzontalmente, quattro per parte, contengono altrettanti busti di Santi. Nel secondo piano troviamo tre masse: al centro un corpo architettonico di tre nicchie fiancheggiate da pilastrelli le quali contengono tre statuette di Santi, ed ai lati di questo corpo due tavole rettangolari coi Padri della Chiesa a due a due; verso l'esterno, due pilastri estremi con nicchia e statua di Santo, come nel primo piano; sopra queste tre masse del secondo piano corre una ricca trabeazione, sulla quale viene ad appoggiarsi il coronamento. È questo il terzo piano: composto di due lunette o tavole basse centinate contenenti le quattro figure degli Evangelisti ed in mezzo ad esse lunette il tabernacolo poligonale di cui vediamo tre nicchie con statuette, e sopra sporge il cupolino con tamburo a galleria e copertura, sul cui vertice s'innalza la statua del Redentore. Su ciascun vertice delle due lunette laterali spunta pure dai fogliami delle cornici una mensoletta con la statua a destra di Mosè, a sinistra di Aronne (?). Finalmente in ciascun fianco esterno delle lunette, ed a coronamento superiore dei due pilastri estremi, abbiamo un'altra statua.

Per l'esame delle tavole dipinte procederemo in senso inverso, cominceremo cioè dal vertice o zona superiore.

Nella lunetta, alla sinistra di chi osserva, abbiamo le due mezze figure degli Evangelisti Matteo e Giovanni; nella lunetta di destra quelle di Luca e Marco. In ciascuno di questi gruppi vi è un collegamento di azione e di espressione tra le due figure: San Matteo, che stava scrivendo, s'interrompe colla destra alzata e volta la testa per ascoltare l'angiolo; il suo compagno Giovanni, dal canto suo, sentendo pur le parole dell'angiolo, alza il capo e la destra in atto di meraviglia. Parimenti, dal lato opposto, San Matteo e San Luca discutono; Matteo ha consultato il compagno, il quale gli dà consigli con atteggiamento da

e Evangelista e altri Santi dali magnifici masari osia otitiali de la fabrica del Domo novo Catedrale che prima era disposta nelaltare magiore del Domo vegio e sono da anni 50 ensircha che si ritrova nel nostro oratorio de disciplinanti di Sta Maria de Castello compra per L. 500 di moneta corrente di Genova.

[1] L'anno 1600 alli 24 del mese di maggio gli ufficiali della nuova fabbrica della chiesa Cattedrale di Savona di consenso del Vescovo Corto e della Comunità di Savona e della Sacra Congregazione di Carità come da lettera 22 settembre 1599 vendono alla Confraternita dell'oratorio di Nostra Signora di Castello e pietramare della città di Savona un'ancona grande esistente nel detto oratorio la quale era delli detti MM. Ufficiali ed era quella che serviva al Duomo vecchio che fu demolito per la fabbrica del Castello e venduta per li ufficiali della nuova fabbrica alli detti confratelli ed Oratorio ancorchè non vi sia scrittura per il prezzo di lire cinquecento moneta di Genova in corso.

vegliardo austero e di esperienza. Le teste di queste quattro mezze figure sono molto espressive e concorrono efficacemente all'unità del concetto e dell'azione. Però, malgrado questi pregi, colpisce vivamente l'effetto arcaico dello stile; abbiamo ancora lo stile ed il colorito giottesco nella sua trasformazione padovana, quale l'operarono lo Squarcione ed i suoi allievi



Fig. 5ª. - PALA DEL FOPPA. IL CARDINALE GIULIANO DELLA ROVERE

senza rompere il filo della tradizione giottesca di Altichieri e Jacopo d'Avanzo. Aggiungerò anzi che queste quattro figure per il loro stile richiamano subito alla mente le quattro mezze figure di Evangelisti della vôlta della cappella di San Jacopo e Cristoforo agli Eremitani in Padova, le quali sono attribuite da alcuni a Marco Zoppo, da altri a Mantegna. Questa corrispondenza di stile concorda del resto perfettamente colla tradizione che fa andar il Foppa a studiare a Padova alla scuola dello Squarcione; fatto tanto più naturale in un bresciano. È vero

che abbiam veduto che il Foppa attendeva a quest'ancona nel 1489 (e vedremo che la terminò nell'anno susseguente) e che quindi egli era già in avanzata età, ed avremmo un certo contrasto tra questa sua maniera giovanile ed i grandiosi suoi lavori dell'età matura; ma l'ancona ci riserva altre singolarità di cronologia di stile, delle quali cercheremo poi, in ultimo, la ragione.

Le due tavole quadrangolari della zona che corre al disotto ci recano difatti un'impressione di meraviglia per il loro stile affatto diverso. Le figure sono intere. Nella tavola di sinistra abbiamo San Girolamo, il quale, la destra appoggiata sul collo del leone, e, tenendo il libro colla sinistra, legge ad alta voce a papa San Gregorio Magno, che attentamente lo ascolta. Nell'altra tavola è Sant'Ambrogio, che, tenendo colla destra lo staffile e colla sinistra il libro, legge a Sant'Agostino, che, tutto serio, ascolta e pensa. Dire l'impressione di grandiosità, di imponenza di queste quattro figure, non basta: la loro riproduzione (fig. 2ª e 3ª) riescirà assai più eloquente. La figura burbera di papa Gregorio, con la sua tiara, i sontuosi abiti pontificali, la sua croce, è di un effetto straordinario; l'espressione è profonda; si vede davvero una grande personalità; tutto un passato di riflessioni, di studi, di pensieri e di azione, che ascolta e riflette. Le due figure di Sant'Ambrogio e Sant'Agostino fanno meraviglia, la prima per l'aspetto austero, maschio, equilibrato, grandioso; l'altra, per l'aspetto pieno di acume e intelligenza non che di slancio della fede, come appare dall'atteggiamento, dagli occhi vivissimi e dall'espressione ascetica, filosofica del viso. Notevole la ricchezza della tiara, del fermaglio e del manto di San Gregorio, con dorature e pietre in rilievo colorate; il tocco verde nerastro e secco del mantello di Sant'Ambrogio; l'ampio manto di broccato d'oro con cappa e risvolti indigo di Sant'Agostino. Il disegno è largo, potente, incisivo; il colorito robusto, intonato; lo stile, come dissi, di una meravigliosa grandiosità; l'impressione della più alta imponenza. Questo è il Foppa, che risponde alle magnifiche lodi del Filarete e del Vasari!



Fig. 6ª. - Medaglia di Giuliano della Rovere

Nella zona che abbiamo inferiormente, e che è la più alta (il primo piano per così dire di questa composizione architettonica di pitture), la pittura nella parte centrale intiepidisce assai la nostra ammirazione; la grandiosità del concetto e dello stile, la scioltezza degli atteggiamenti delle figure, il colorito vigoroso e di forte armonia si dileguano; troviamo una buona *Maestà,* od immagine di venerazione del Quattrocento, e nulla più; eppure questa era la parte che doveva premere maggiormente all'artista, la parte centrale e più importante dell'ancona e quella in cui era stato chiamato ad introdurre il ritratto del munifico e potente donatore!

Cotesta tavola centinata è la maggiore di tutte per dimensioni: è alta 2 metri e larga 75 centimetri (fig. 4ª). La Madonna siede in un trono, tenendo sul ginocchio destro il Bambino ed appoggiando la mano sinistra sul libro. Sull'alto della spalliera del trono stanno tre angioli musicanti ed altri due sui bracciuoli. A destra poi della Madonna e del Bambino (cioè a sinistra di chi osserva) un angiolo presenta al Bambino il cardinale Giuliano della Rovere, il futuro papa Giulio II, inginocchiato, con a terra il cappello cardinalizio. Nel basso della tavola corre, in due righe, l'iscrizione:

ANNO SALVTIS . 1490 DIE V AVGVSTI : IVL . EPS . OSTIEN . CARD . S .
P . ADVINCVLA . MAIORA . NITENT . VICENCIVS PINXIT .

Questa iscrizione è l'unica prova che la tavola sia stata eseguita a spese di Giuliano della Rovere, il quale era in allora vescovo ostiense e cardinale di San Pietro in Vincoli, e contraddirebbe in parte alla tradizione riportata dall'Alizeri che le spese fossero invece



Fig. 7. - MARIA VERGINE IN TRONO COL BAMBINO, DEL FOPPA

(Pinacoteca di Brera, Milano)

state fatte per metà dal cardinale e per metà dalla Comunità di Savona. Tant'è vero che nella predella troveremo ripetutamente lo stemma ed il cappello cardinalizio di Giuliano, e nessuno stemma che alluda alla città di Savona.

Il tipo della Madonna non manca di dignità e di un certo che di grandioso; è austera, seria; tanto nella testa, piuttosto grossa e rotonda, alquanto massiccia, quanto nella forma ampia e poco mossa del corpo; vi troviamo la tradizione giottesca mantenuta nella scuola padovana dello Squarcione; la modellatura statuariá del viso e del collo è ancora la modellatura studiata nelle statue dalla scuola istituita dallo stesso Squarcione. La mano sinistra appoggiata sul libro è invece più delicata e più gentile, siccome risultato di uno studio diretto dal vero. I panneggiamenti della veste e del manto sono ampli ma semplici ed ancora della tradizione giottesca. Dietro al capo ha il nimbo di stucco dorato con iscrizione in lettere rilevate, di cui leggesi la prima parte AVE GRACIA. Sul suo capo poi è deposta una corona d'argento che ritengo antica e parte integrante della pittura, non un'aggiunta dei sacerdoti o dei fedeli. La veste ed il manto hanno l'arcaico orlo d'iscrizione dorata.

Il Bambino, paffutello, è abbastanza caratteristico e naturale; tiene nella sinistra un uccellino e tende la manina destra quasi in atto di protezione sul capo del cardinale che l'angiolo gli presenta. Il suo sguardo pur portato sul cardinale manca di vivacità ed espressione, ma è buono. Il disegno è corretto, la linea generale buona, la movenza naturale. La sua veste di tono giallo chiaro ricorda le vesti del Bambino dei quadri del Mantegna; non ha nimbo, ma raggi dorati dietro al capo ed una corona d'argento come quella della Vergine.

Le figure degli angioli per il tipo, per il disegno o composizione e per il colorito sono le parti più esplicite, più chiare a comprendersi e quindi le più utili allo studioso, benchè le meno belle, le meno perfette per il colorito e la modellazione. Poveri angioletti, sono pesanti e goffi, brutti di lineamenti e senza genialità; eseguiti a chiaroscuro in terra bruna, opaca con lumeggiature, e forse con velature a mezza pasta. Ricordano nel tipo, nello stile e nella tecnica, da una parte le opere della scuola padovana (massime i tre angioli sopra il trono), cioè ci confermano sempre più la derivazione squarcionesca del Foppa, e d'altro lato presentano un'evidente concordanza appunto di stile, di tipo e di colorito colla tavola firmata dal Butinone, n. 275, sala I, della Pinacoteca di Brera in Milano e cogli angioli della tavola della Crocifissione del Bergognone della Certosa di Pavia, e consentono di far derivare entrambi questi artisti dalla scuola fondata dal Foppa in Milano ed anche in Brescia ed in Pavia.

Padovano quanto mai è poi il trono della Vergine nel suo colore d'ocra lumeggiata d'oro e nella sua forma architettonica, colla sua decorazione a palmette, scanalature, putti, fogliami, grifoni, nicchie conchigliate con statuette e col magnifico tappeto di broccato a ricchissimi rosoni, che scende dall'alto dietro le spalle della Vergine e vien giù sino al gradino del trono a lambire il ricco pavimento di piastrelle di marmo.

Ed eccoci finalmente alla figura del cardinale (fig. 5), di misura più piccola della figura della Madonna, del Bambino e persino degli angioli; appare nel vero atteggiamento ieratico, di profilo, le mani giunte, collo sguardo dinanzi a sè, e quindi per nulla in relazione coll'azione ch'egli compie coll'atto di venerazione e preghiera alla Vergine ed al Bambino ai quali è presentato. È in sostanza una figura tagliata colle forbici ed applicata sul quadro rimanendo un fuor d'opera, una dissonanza, e per le proporzioni e per l'espressione che non si fonde coll'azione del quadro. Eppure è un figura dipinta bene, con una certa franchezza; la testa sopratutto è messa giù largamente. Il Foppa, o l'allievo che lavorava sotto la sua direzione, avrà ricevuto e tenuto sott'occhio qualche medaglia coll'effigie del cardinale; difatti, troviamo riprodotta la testa rotonda, il tipo perseverante, cocciuto e fermo, i lineamenti del futuro pontefice, il quale, in allora, non portava ancora la barba. A prova di quest'asserzione presento il diritto di una sua medaglia, il cui calco mi venne favorito dall'amico dottor Solone Ambrosoli, direttore del gabinetto numismatico di Milano, il quale volle aiutarmi nella ricerca di medaglie che confermassero la rassomiglianza dell'effigiato car-



Fig. 8ª. - PALA DEL FOPPA. SAN GIOVANNI BATTISTA

dinale. Questa è la medaglia (fig. 6) data dall'Armand a pag. 110, n. 3, del vol. II, e nel *Trésor de numismatique,* a. 1, XIII, 2, che rappresenta al diritto Giuliano con la leggenda: IVL. Episc. Ostien. Card. S. P. AD. VINC; al rovescio reca la città ed il porto di Ostia. Un'altra medaglia della stessa epoca viene data dall'Armand a pag. 62, n. 4, del vol. II, col busto di Giuliano e la leggenda: SIXTVS IIII Pont. Max. VRB. REST. Jul. Card. Nepos. in Ostio Tiberino, ed al rovescio presenta le fortificazioni di Ostia.

Prima di passare alle altre due parti della pala farò rilevare la grande analogia che corre tra questa tavola e quella centrale del polittico od ancona, oggi nella Pinacoteca di Brera in Milano.

Quella tavola centrale, a Brera, porta il n. 81 (sala 1ª) e la altre tavole accessorie, con figure di santi, portano i numeri 77, 78, 79 e 80. Due tavole e la predella andarono disperse. L'analogia risulterà tanto più evidente confrontandone la riproduzione (fig. 7ª) nella composizione, nel tipo della Vergine, nel suo atteggiamento e nei lineamenti, nel tipo degli angioli e finalmente nel disegno, nella tecnica e nel colorito. Avvertasi nei particolari lo stesso nimbo con parole in rilievo e lo stesso genere di croce d'argento. Quest'ancona non reca la segnatura del Foppa, e quando era entrata nella Pinacoteca vi era stata assegnata allo Zenale, ma il senatore Morelli la restituì al Foppa, appoggiandosi alla menzione fatta dall'anonimo morelliano che la vide in Bergamo in Santa Maria delle Grazie, e la disse di *maestro Vincenzo Bressano vecchio* (lo chiamavan il vecchio per distinguerlo dal Civerchio). [1] Se rimanesse qualche dubbio, malgrado l'autorevole e la convincente prova, questo confronto colla tavola di Savona lo toglierebbe senz'altro. E la tavola di Milano, alla sua volta, conferma la relazione del Foppa coi suoi seguaci Butinone e Bergognone.

La tavola centrale ora descritta presenta molti guasti: spaccature, distacco del colore che è caduto in parecchi punti, prosciugamento del colore che ne impedisce lo studio. Eppure questi danni sono un nulla a confronto di quelli della tavola laterale sinistra, nella quale a stento s'intravede la figura di San Giovanni Battista con un fondo di paesaggio con roccie ed un castello. La stessa fotografia dà un'idea del suo deplorevole stato (fig. 8ª).

Il rincrescimento è tanto maggiore che, per quanto pallida e nebulosa la percezione di questa figura, se ne intuisce tutto il pregio ed il valore. Il Precursore ci appare in una figura smilza, slanciata, dolce, serena e buona; la testa inclinata a destra ed il viso dai lineamenti delicati e sfiniti hanno una grande espressione di sentimento e di ascetismo. Tiene con la sinistra la croce e con la destra è in atto di predicare. Le pieghe del manto, alquanto durette, sono disegnate con una certa ampiezza, ed accompagnano sapientemente le forme del corpo. Il nimbo dorato è come quello della Vergine e del Bambino, in istucco a parole rilevate; vi si legge:

IOHANES BAPTISTA EGO VOS CLAMANTIS;

tra ogni parola e tra CLAMAN e TIS vi sono delle rosette pure a rilievo.

Nel fondo a destra si vede una roccia ed un albero, più sotto un colle; a sinistra una città, o, meglio, mura turrite e merlate e la cupola di una chiesa.

Osservando ancora questa figura si rimane impressionati dalla originalità del tipo e dalla sentimentalità che da essa si sprigiona, ed appare che doveva essere ancor superiore alle magnifiche figure dei quattro dottori della Chiesa. A calmare il vivissimo rincrescimento dello stato in cui trovasi questa importantissima pagina, interviene un'altr'opera che ha così evidente relazione di concetto, di sentimento e di maniera che, se non puossi attribuirla allo stesso Foppa, è lecito ritenere che sia di un artista della sua scuola, e che gli sta assai vicino. Fa parte di un gruppo di cinque affreschi che, intorno al 1870, il signor Prospero Moisè Loria regalò al Museo archeologico di Brera in Milano. Provenivano dalla antica chiesa dei Padri Riformati Francescani, detta di Santa Maria del Giardino, in Milano, e che in quel tempo si andava demolendo e sulla cui area sorse il palazzo Loria che prospetta via Manzoni, ed ha i lati verso via Romagnosi e via Andegori. Pare che fossero

[1] Lermolieff, *Kunst Kritische Studien über italienische Malerei.* Edizione 1893, vol. II, pag. 23.



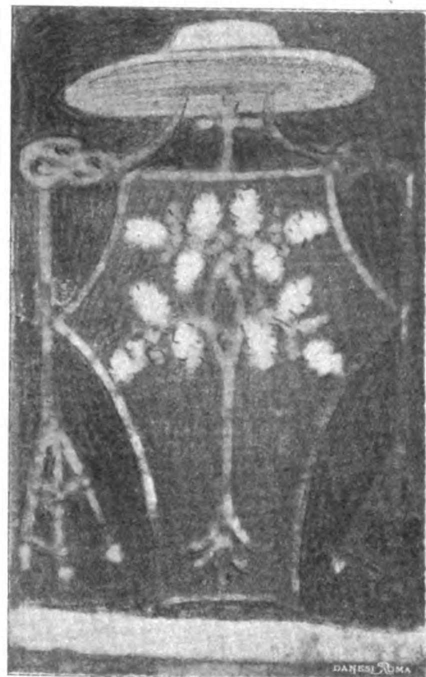
Fig. 9'. – SAN GIOVANNI BATTISTA

(Museo archeologico di Brera, Milano)

dipinti sui piloni interni e che nel secolo scorso, essendosi modificato l'aspetto interno della chiesa e rivestiti i piloni, vi rimanessero nascosti, ma vi fossero però stati rispettati ed anzi protetti da assiti avviluppati alla lor volta dal rivestimento, cosicchè nella demolizione della chiesa riapparvero perfettamente conservati. Un così provvido atto dimostra che se ne apprezzava il valore artistico, però non se ne trova menzione alcuna nelle antiche guide di Milano, neppure nel Torre.

Il 1° di questi affreschi rappresenta San Giov. Battista in atto di predicare; nel fondo di paese si discerne, in piccole figure, lo stesso Precursore che battezza il Rendentore in riva al Giordano.

Il 2°, San Francesco che riceve le stimmate; pittura per così dire ieratica, per la composizione che ricorda quella giottesca di Assisi, nella chiesa inferiore, nella crociera di sinistra.


Fig. 10ª. - Pala del Foppa. Stemma di Giuliano della Rovere

Il 3°, San Gioacchino (?) in turbante, con fondo di paese;

Il 4°, Sant'Antonio di Padova sotto un arco.

Il 5°, la scena del *noli me tangere,* dinanzi alle mura merlate di Gerusalemme.

Ho detto adunque che tra la tavola del San Giovanni Battista della pala di Savona ed il primo degli affreschi ora ricordati (fig. 9ª) corre molta analogia. Difatti, in questo affresco il concetto della creazione pittorica è lo stesso, la figura nel suo assieme è animata dalla stessa espressione, ed identica pure è la forma generale del personaggio; il partito delle pieghe del manto in alcuni punti è però più cartaceo di quanto di solito trovasi nei panneggiamenti del Foppa. Mancano prove sufficienti per attribuirlo senz'altro al nostro maestro, ma ben possiamo classificarlo come opera della sua scuola e persino della sua bottega.

Credo pure della stessa mano del San Giovanni il 2° affresco rappresentante San Francesco che riceve le stimmate; il 4° affresco del Sant'Antonio di Padova, per il disegno della testa e la sua modellazione, per il disegno dei piedi mi sembra davvero opera dello stesso Foppa. L'arco, i rosoni dell'imbotte, le medaglie nei triangoli mistilinei, la decorazione policroma dei pilastri sono vere caratteristiche sue, e ricordano l'arco e le medaglie della sua piccola Crocifissione datata e firmata della Galleria Carrara di Bergamo (n. 154 del catalogo). Sugli altri due affreschi faccio invece delle riserve, anzi uno (colla scena del *noli me tangere*) ha molti tratti che lo farebbero assegnare al Bramantino.

Ritornando alla nostra pala di Savona, passiamo all'esame della tavola centinata di destra: rappresenta l'altro San Giovanni, l'Evangelista, ma, come la maniera e la firma dicono chiaramente, è di un altro artista. Il Santo tiene nella destra la palma e nella sinistra un libro nel quale egli non legge; infatti egli guarda innanzi a sè con viso malinconico, di poca espressione e modellato poveramente; le sue mani sono disegnate e dipinte con diligenza. Il fondo a paesaggio, architetture e figurine è condotto con molta finezza e con amore, e così pure gli oggetti che ha ai suoi piedi: un libro, un calamaio, una penna ed un cartellino, sul quale sta scritto:

Ludovicus
Brea Niciēsis
pinxit hāc
partē 1490
die X augu
sti cōplecta.

Di Ludovico Brea il Duomo nuovo di Savona e Genova conservano altre opere nelle quali, come in questa, si rivela artista timido, dal colorito vigoroso ed intenso ma di debole disegno ed espressione, diligente nella tecnica e nei particolari, nella qual diligenza e nel colorito, nonchè nel carattere del viso, si palesa se non seguace per lo meno ispirato di quel Giusto d'Alemagna, ossia di Ravensburg nel Würtemberg, il quale nel chiostro di Santa Maria di Castello in Genova lasciò nel 1451 splendidi affreschi ed in Genova aveva pur lasciata una tavola che in questo secolo passò al Museo del Louvre. Questa tavola di San Giovanni Evangelista, condotta probabilmente colla tecnica tedesca o fiamminga, si è conservata assai meglio delle sei altre del Foppa. Non si conosce poi affatto la ragione

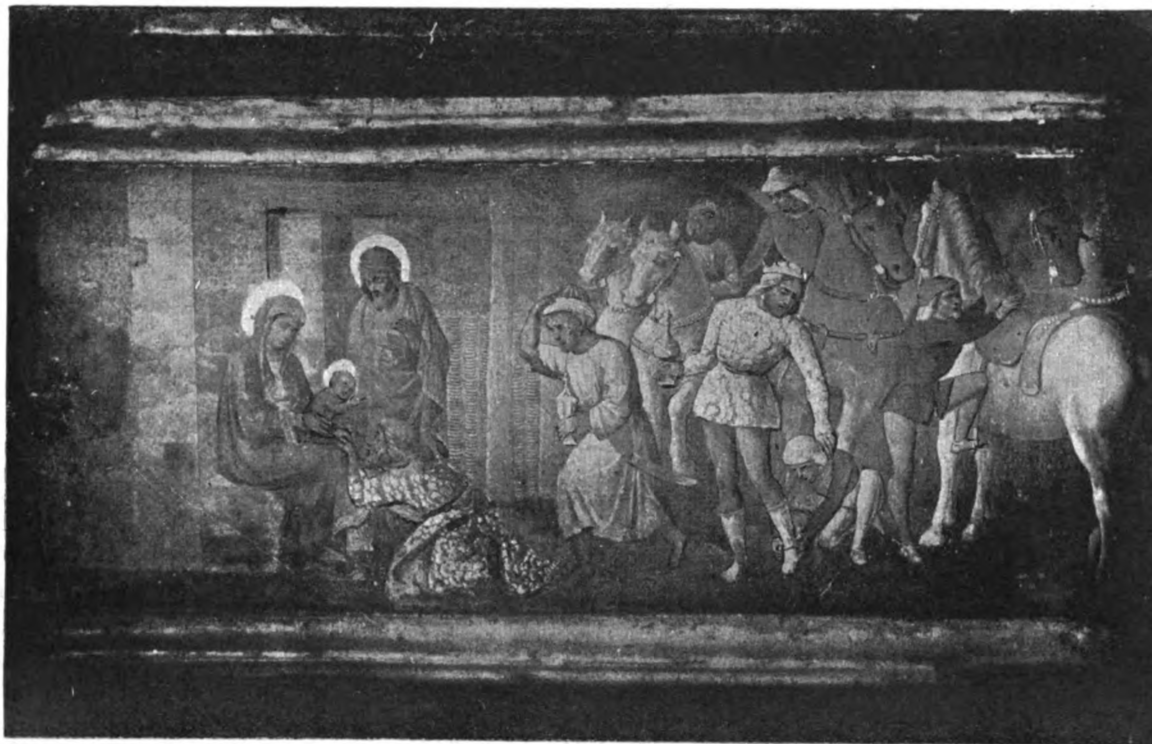


Fig. 11ª. - PALA DEL FOPPA. L'ADORAZIONE DEI MAGI

della sua coesistenza in quest'ancona; l'epigrafe ci dice chiaramente che ne fa parte e che fu compiuta il 10 agosto 1490; l'epigrafe della tavola principale del Foppa dice, alla sua volta, che questi l'aveva ultimata il 5 dello stesso mese ed anno. Ciò lascia supporre che la Comunità di Savona, stanca forse del temporeggiare del Foppa, aveva ordinato al Brea di concorrere all'impresa. Il Foppa poi, e per l'età, e per stizza, avrà tardato ancor più a dar l'opera sua; finalmente le energiche sollecitazioni del governatore di Pavia l'avranno indotto a completare le sei tavole e mandarle a Savona, mentre che lasciava incompleta l'ancona per i PP. di Santa Maria di Castello in Genova.

Passiamo finalmente alla predella che è composta di sette tavolette che rispondono alle diverse membrature architettoniche della pala. Le ricorderò brevemente cominciando dalla sinistra di chi osserva.

1ª *Decollazione di San Giovanni Battista.* — Il giustiziere ha terminato il suo lugubre cómpito, ripone lo spadone nel fodero; il Santo è a terra, la sua testa è già stata portata via. L'azione del giustiziere è singolare per l'ingenuità e novità; strano quel gran spadone; notevole il rosso vivo delle sue brache.

2ª *Il banchetto di Erode.* — Salomè in ricco abito, una vera donzella del Quattrocento, precede il paggio che reca in un piatto la testa del Santo. Il re e la cognata seggono in fondo, ad una tavola più alta di quella dei commensali; questi con vari atteggiamenti esprimono la diversità della loro impressione. Ricche dorature ed accessori dorati. Bellissime le teste dei commensali.

3ª *Stemma* di Giuliano della Rovere: un cappello cardinalizio ed un ramo di quercia in uno scudo a testa di cavallo (fig. 10ª).

4ª *L'adorazione dei Magi.* — Scena molto interessante per la ingenuità delle figure e degli atteggiamenti, la ricchezza degli accessori dorati, i costumi sfarzosi ed i cavalli (fig. 11ª).

5ª *Stemma* identico a quello della terza tavoletta.

6ª *San Giovanni Evangelista in Patmos,* figura largamente ammantata che sta scrivendo; vicino evvi l'aquila grandiosamente disegnata; nel fondo, in alto mare, una nave.

7ª *San Giovanni,* sottratto ai martirî, è inginocchiato e ringrazia Iddio.

Lo stile e la tecnica di queste tavolette non ha colle tavole superiori una relazione evidente, fuorchè nella figura del San Giovanni a Patmos e nelle figure dei commensali del banchetto; cosicchè, se si fossero trovate staccate, isolate, si stenterebbe a riconoscerle senz'altro come opera del Foppa, e parte della grande ancona. Relazione di scuola peraltro c'è, ed anzi relazione assai stretta colle due tavolette appaiate della Pinacoteca di Brera in Milano (San Girolamo che accoglie due viaggiatori e la morte di un Santo), n. 108 della sala 2ª, le quali sono per lo appunto attribuite al Foppa. Avvertirò ancora che havvi pur consonanza colle pitture della predella della grande ancona di San Martino dello Zenale e del Butinone nella parrocchiale di Treviglio.

Nelle sei tavole adunque del Foppa e nelle predelle troviamo bensì la stessa maniera, ma dissonanze evidenti nel valore e pregio, e dissonanze altresì nella cronologia dello stile. Il Foppa aveva scuole o botteghe in Milano, in Brescia ed in Pavia, quanto dire che aveva numerose ordinazioni, e per molte si valeva dell'aiuto degli scolari. Se ne sarà valso tanto più che egli era già molto innanzi negli anni, e difatti moriva due anni dopo in tarda età: inoltre una macchina così indigesta di parecchi quadri affastellati sarà piaciuta assai poco a lui, l'autore di grandiose composizioni. Ma si sa che il soggetto, la composizione e la distribuzione delle pale d'altare era imposto dai committenti, tanto più dagli Ordini religiosi e dal clero, ed al pittore non rimaneva libero campo che nello stile e nella esecuzione. Noi vediamo nello stesso turno di tempo il Perugino dipingere per la Certosa un'ancona di sei tavole affastellate. Con la tarda età e coll'imposta composizione dell'opera si spiega la differenza di valore tra le varie parti dell'ancona di Santa Maria di Castello in Savona e la loro differenza di stile: gli allievi ne avranno eseguito una parte sotto la direzione del vecchio maestro; così occorrevano i quattro Evangelisti, e nella bottega c'erano i modelli già usati per altre tavole e furono utilizzati; così fecero ancora per la tavola centrale della Madonna, in cui aggiunsero il ritratto del Della Rovere. Le tavole dei Padri della Chiesa e quella del San Giovanni Battista sono creazione apposita ed opera di mano del maestro. Tutto ciò verrebbe ad avvalorare la tradizione che l'Alizeri raccolse [1] in Savona che Costantino da Vaprio concorresse pure all'esecuzione di quella pala.

La macchinosa cornice architettonica, coi suoi ricchi ornati a fogliami e le molte statuette dorate e dipinte, sarà opera degli artisti liguri. Ciò è attendibile, sia perchè il Foppa non mandò la pala completa, sia perchè in Liguria si conservano numerosissimi esempi che ci provano che colà non solo in quel tempo, ma anche nei secoli successivi fiorì una scuola di scultori in legno.

[1] Alizeri, op. cit., pag. 364 e seguenti.

Conclusione. — L'ancona del Foppa della confraternita di N. S. del Castello in Savona ha anzitutto un interesse storico per il ritratto del cardinale Giuliano della Rovere, che fu poi papa Giulio II, e per l'iscrizione che attesta la sua munificenza in pro di Savona.[1]

Artisticamente è interessante, ancorchè squilibrata nelle sue parti, perchè appunto coi suoi vari elementi così diversi l'un dall'altro porge la conferma della genesi e dell'evoluzione del Foppa, e vale a spiegare la grande differenza di valore tra alcune delle sue opere, specialmente tra alcuni dipinti e i suoi affreschi, differenza rilevata da parecchi critici, e tra gli altri dal Müntz.

Infatti, le due tavole superiori degli Evangelisti confermano ad evidenza la sua derivazione diretta dalla scuola padovana dello Squarcione; la tavola della Madonna presenta un'allargarsi della sua maniera, e colla tecnica dimostra che da lui derivarono il Bergognone ed il Butinone; la tavola poi dei Padri Dottori della Chiesa e quella del San Giovanni Battsta ci presentano il maestro in tutto il suo maggior valore, ce lo confermano artista grandioso e dotato di sentimento, di grande valore nel disegno e nella tecnica, di maniera larga e potente.

Così noi possiamo persuaderci che egli, al pari del Perugino, cedette alla pressione delle ordinazioni; tenne botteghe a Brescia, a Milano, a Pavia, dove, più che eseguire, faceva in gran parte eseguire le pale d'altare, le pitture di venerazione, e queste, come la pala di Savona, condotta probabilmente in Pavia (se non in Brescia in obbedienza al volere dei Bresciani) riescì un amalgamà di tavole sue e degli allievi, di opere delle varie sue maniere.

Coll'ultima sua opera il Foppa scioglie adunque il quesito della ineguaglianza di valore delle sue opere, e ci lascia nei Dottori della Chiesa e nel San Giovanni Evangelista il canto del cigno. Ma in quale stato! La pala è in tali condizioni che non posso esimermi dall'esprimere il voto che la Direzione generale delle antichità e belle arti voglia sottoporla ad esame e curarne il restauro, poichè credo, senza esagerazione, che un maggiore indugio tornerebbe fatale alla sua conservazione.

GIULIO CAROTTI.

[1] Il tesoro del Duomo vecchio, trasportato nel nuovo, è ancor ricco di preziose suppellettili, pastorali e paramenti donati da Giulio II; anche l'attuale coro di splendidi stalli è quello che egli aveva fatto fare pel Duomo vecchio, e che era stato compiuto nel 1509. Aveva pur fatto erigere dall'architetto Giuliano da San Gallo un palazzo che fu poi trasformato in convento, e l'*ateneo,* la cui grandiosa facciata ci pervenne incompiuta, ma è una pagina ammirabile di architettura grandiosa. Prima ancora di salire sul trono pontificio, nel 1501, il cardinale si era rivolto ad un altro lombardo, a Marco d'Oggiono, associato ad un altro pittore, Ambrogio de Zafferoni, perchè adornasse di affreschi la cappella della Vergine Maria nel Duomo. Opera che, se anche fu eseguita, sarà andata distrutta colla distruzione del Duomo. L'Alizeri non aveva avuto cognizione di tale ordinazione che scoprì il Motta, bibliotecario della Trivulziana. *Archivio Storico Lombardo,* 1895, pag. 424.

RECENSIONI

Eugène Müntz. **Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIVᵉ au XVIᵉ siècle.** Extrait des monuments et mémoires par l'Académie des inscriptions et belles-lettres). Paris, Ernest Leroux, 1894.

L'A., che nel 1889 pubblicò nel « Bullettin de la Société nationale des antiquaires de France » un cenno sui *deschi da parto*, ha ripreso il suo tema e lo ha sviluppato nel miglior modo. Riassunta la storia della pittura su mobili nel Rinascimento, e con l'ampiezza di notizie, sempre propria di ogni scritto dell'A., discorre particolarmente dei cassoni pei corredi nuziali e indica i soggetti più comuni a cui s'ispirarono i pittori. Notiamo soltanto che tra i cassoni rappresentanti scene di costumi contemporanei, l'A. pone quello del Museo di Venezia, che è frammento di un cassone rappresentante l'istoria di Griselda in una libera traduzione dal Boccaccio; e tale soggetto meritava d'essere accennato dall'A., perchè si vede svolto a Bergamo nella collezione Morelli, nella National Gallery a Londra, nella Galleria Estense a Modena. Dopo l'esame dei cassoni, l'A. passa ai deschi da parto, e ne dà una classificazione per soggetti, bene stabilendo per quanti legami l'arte del Rinascimento si congiunga all'esistenza di tutti i giorni, alle speranze, alle gioie e ai doveri della vita di famiglia.

A. Venturi.

Die Anfänge des Monumentalen Stiles in Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französcher Plastik von Dr. Wilhelm Vöge, mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. Strassburg, I. H. Ed. Heitz, 1894.

L'A. con questo volume ha contribuito singolarmente alla storia della scultura francese, ricercandone lo sviluppo sino al secolo xii, cioè nel tempo più oscuro, nel tempo in cui solo il Courajod, e non senza preconcetti, ha già fissato gli occhi. L'A. tratta della scultura romanica nella Provenza, nella Linguadoca e nella Borgogna, e delle sue differenze con la scuola francese del Nord; esamina le sculture degli artisti di Chartres e la plastica della Francia settentrionale e media all'epoca di transizione. Infine rileva gli addentellati, la congiunzione dello stile della scultura da lui studiata con quella svoltasi dipoi, traendo suo pro delle acute osservazioni di un tecnico di gran valore, quale fu il Viollet le Duc. Questo saggio del giovane studioso d'arte è veramente magistrale per il rigore delle ricerche, e lascia sperare che l'A. vorrà continuarle. Egli dice, nella prefazione, che una storia della plastica francese sulle nuove fondamenta della critica d'arte sarebbe l'opera di una intera vita, ed anzi che, dato lo stato presente delle ricerche su quel soggetto, un'intera vita non basterebbe. Si può obbiettare che il saggio di un giovane, il suo saggio, dà speranza che l'opera si compia in tempo breve. Certamente il libro deve incitare gli studiosi a continuare le ricerche con uguale buon metodo, a portare uno spirito d'ordine nelle idee storiche confuse sulla scultura medioevale.

A. Venturi.

Les émaux byzantins, collection de M.ʳ A. Zwénigorodskoï. Histoire et Monumens des émaux byzantins par N. Kondakow. Francfort sur Mein, 1892.

Il libro, edito in 600 esemplari (200 in lingua russa, 200 in francese, 200 in tedesco), non è in vendita, e gli studiosi italiani potranno ammirarlo tuttavia nelle principali biblioteche italiane, a cui ne fu fatto dono recente dall'editore munifico Zvénigorodskoï. Questo nobile signore racconta

nella prefazione come riuscisse a comporre una collezione di smalti bizantini, che può considerarsi la più importante d'Europa; come ne abbia diretto lo studio e la pubblicazione splendidissima, per compiere un voto degno di un figlio della Russia, vissuto sin dalla infanzia in mezzo alle tradizioni bizantine, e persuaso quindi che l'arte della sua nazione si colleghi con quella dell'Oriente e di Bisanzio. Già Jean Schulz pubblicò per invito di lui un piccolo volume col titolo: *Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Zwenigorodskoï* (Aachen, 1884); e poscia diede maggiore ampiezza alle ricerche interrotte da morte. Il promotore delle ricerche, per rendere omaggio alla memoria dello Schulz, fece stamparle nel 1890 a Francoforte; e intanto incaricava il Kondakow a scrivere un nuovo libro con più larghezza e profondità di criteri, anzi una istoria dei procedimenti tecnici degli smalti bizantini. E il celebre professore dell'Università di Pietroburgo, viaggiata l'Europa e il Caucaso, veduto co' propri occhi i tesori degli smalti bizantini ancora conservati, li passò tutti in rassegna nell'opera ora resa di pubblica ragione. Studiato gli smalti presso gli antichissimi popoli, poscia presso i Greci, gli Occidentali nell'epoca romana e nell'età barbarica, l'A. mostra l'origine persiana e asiatica degli smalti europei nel medio evo, e determina l'origine degli smalti bizantini. In un secondo capitolo esamina i monumenti di smalto bizantini fabbricati sino al principio del XIII secolo, e cioè al saccheggio del 1204 subìto da Bisanzio. Sin da quel tempo gli smalti non si esportarono quasi più dalla città che ne aveva fornito il mondo, e si andarono costituendo qua e là per l'Europa fabbriche indipendenti. A tale punto l'A. lascia, troppo recisamente, di parlare dell'arte dello smalto bizantino, per darci il catalogo razionale delle opere costituenti il gabinetto del suo mecenate, e per applicare le osservazioni fatte sullo svolgimento dell'arte dello smalto. È un'opera magistrale, che solo si poteva ottenere col concorso ad uno stesso scopo dell'amatore e dello scienziato, della ricchezza degli averi e dell'erudizione. Peccato però che la decorazione sfarzosa del libro non sia di troppo buon gusto, e che l'arte bizantina serva ad effetti teatrali! Non basta versar l'oro a piene mani per ottenere la bontà d'una cosa.

A. Venturi.

Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, vorbereitet von Hermann Alexander Müller, herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Erster Halbband (Aachen-Cossin); Zweiter Halbband (Costa-Fyt). Frankfurt a M. Literarische Anstalt, Rütten & Loening, 1895.

Che un dizionario degli artisti sia una necessità, ogni dì più sentita, è un fatto indiscutibile; ma che serva al bisogno una nuova edizione di un libro già non rispondente alle ricerche moderne e allo stato della critica d'arte è discutibile assai. Quantunque il nuovo editore vi abbia fatto correzioni e aggiunte notevoli, pure sono rimaste nel libro notizie e indicazioni non rigorose, lacune non poche, errori parecchi. Ad esempio: Agostino di Duccio è detto scolaro di Luca della Robbia, e tra i suoi lavori non è indicato il principale, cioè la decorazione del tempio Malatestiano a Rimini; l'A. fa erigere a Matteo de' Pasti, sul disegno dell'Alberti, il tempio stesso, mentre Matteo, miniatore e medaglista, non ha che riprodotto sur una medaglia la grande opera architettonica; assegna a Fra Carnevale il quadro nella R. Galleria di Brera in Milano e l'altro nella chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Sinigallia, opera di Piero della Francesca; fa discendere ancora il Correggio da Antonio Bartolotti degli Ancini, e gli attribuisce la così detta Zingarella del Museo di Napoli, copia carracesca del maestro. Di Benedetto Antelani non accenna la grandiosa opera a Borgo San Donnino, nè dell'Anselmi il capolavoro a Reggio d'Emilia. Di Ansuino da Forlì discorre come di uno scolaro dello Squarcione, quantunque nella chiesa degli Eremitani si mostri sotto l'influsso di Piero della Francesca. Fra le opere della giovinezza di Antonello da Messina, non tiene conto di quella splendidissima già presso il conte di Nortbrook, ora nella *National Gallery*. A Guido Aspertini, parlando di Amico Aspertini che ne è l'autore proprio, attribuisce l'Adorazione dei Magi nella pinacoteca di Bologna; e a Lorenzo Costa alcuni degli affreschi del palazzo di Schifanoia, nonostante che niuno nomini più tale maestro in quel luogo. Cita ancora come esistente nel palazzo Costabili a Ferrara il ritratto di Baldassarre, che fu venduto moltissimi anni fa, e che ora è irreperibile; dice incerte, all'infuori di tre Madonne di Fra Barnaba, tutte le altre, mentre a Torino, ad Alba, ecc., se ne trovano contrassegnate dalla firma autentica del pittore. Ma bastino questi cenni, perchè si veda che l'A., nonostante le buone intenzioni, non ha fatto

un libro moderno da consultarsi tranquillamente e con profitto.

A. VENTURI.

H. GRISAR. **Di un preteso tesoro cristiano dei primi secoli.** (Il *Tesoro sacro* del cav. Giancarlo Rossi in Roma). Studio archeologico. Roma, Spithöver, 1895, in-4, di 38 pagine, con 2 tavole in fototipia e diverse incisioni nel testo.

È il famoso tesoro di sacre suppellettili d'oro e d'argento posseduto in Roma dal cav. Giancarlo Rossi e noto ai cultori dell'archeologia precisamente dalla splendida pubblicazione riproducente su XXV tavole fototipiche tutti i pezzi di esso (Roma, Pallotta, 1890, 2ª edizione), sulla cui autenticità l'erudito autore del presente scritto, ben noto a chiunque si occupi di questioni dell'arte dei primi secoli cristiani, si è accinto di trattare più di proposito che non si abbia fatto finora. Il tesoro oggi generalmente si pone fra i secoli VII e IX, facendolo opera dell'arte italiana affatto decaduta, e a buon diritto si ritiene un vero *unicum,* essendo il simbolismo usato in esso assolutamente senza esempio, giacchè non trova alcun riscontro sui monumenti di tutta l'arte cristiana, e che, di più, l'uso sovrabbondante che se ne fa male si accorda con la sobrietà in fatto di simbolismo propria a quel tempo cui il tesoro potrebbe assegnarsi per le sue forme artistiche e per la sua tecnica, anzi rievoca gli obliati simboli delle catacombe.

Il nostro autore, avendo esaminato a fondo la questione dell'autenticità del tesoro in discorso, viene alla conclusione che tanto la storia del suo trovamento e delle prime sue vicende, quanto il suo carattere intrinseco, offrono sicuri indizi di falsificazione, e che la sua origine non risale al di là del milleottocentottanta.

Riguardo allo scoprimento di esso si sa soltanto che nel 1880 un contadino, il cui nome è rimasto sempre ignoto, rinvenne in qualche luogo, rimasto pure indeterminato, delle Marche, la tomba di un vescovo, in cui accanto al cadavere, che al contatto dell'aria si risolvette in polvere, erano collocati libri e oggetti di oro ed argento. I libri, toltone le ricche coperture, furono venduti ad un francescano, rimasto similmente nell'ombra; gli oggetti offerti per mezzo dell'orefice romano P. Guarantini ai compratori, e cioè prima quattro pezzi meno importanti acquistati dal conte Stroganoff; in seguito a lunghi intervalli ed in luoghi diversi uno dopo l'altro i pezzi più preziosi sfoggiati del simbolismo inusitato, delle singolarità più strane, e comprati a prezzi enormi dall'amatore d'antichità Giancarlo Rossi, che li possiede tuttora. Ora, desta già sospetto questo procedere cauto, in cui ben si scorge come la riescita vendita dei primi pezzi accrebbe animo a' falsari, i quali finirono per credere di poter passare ogni limite nel pretendere fede dai compratori e dai dotti. Desta poi più sospetto, perchè il mistero in cui appare avvolta la persona dello scopritore, e il luogo del ritrovamento non poterono essere svelati, imperocchè non esiste nessuna ragione per cui il contadino avesse da temere di essere conosciuto, senonchè forse perchè egli si prestava come intermediario a vendere oggetti falsificati. E desta ancora maggior sospetto, che dei libri rinvenuti, d'inestimabile pregio vista l'epoca della loro origine, nessun mortale ha potuto mai sapere dove essi si trovino; che degli abiti tessuti d'oro e d'argento del vescovo mai è venuto alla luce il menomo avanzo, benchè dai fili d'oro e d'argento lo scopritore avesse potuto trarre non piccolo guadagno; che nemmeno del sarcofago, notevole per le sue sculture o almeno per l'iscrizione, giacchè racchiudeva la salma di così doviziosa persona, si è conservato qualche frammento che avrebbe potuto servire allo scopritore da legittimazione, e spargere qualche luce sulla tomba. Finalmente si aggiunga che manca sugli oggetti del tesoro ogni iscrizione, ogni nome de' santi rappresentativi; di guisa che naturalmente si è indotti a pensare che a bello studio si evitò ogni qualsiasi scrittura come quella che di leggieri avrebbe potuto fornire qualche argomento storico o paleografico contro la presunta età del tesoro. E come spiegare il fatto unico nella storia di simili scoperte, che ricchezze senza paragone fra i tesori cristiani fin qui ritrovati, che una tale quantità di preziosissimi utensili ed ornamenti de' quali non si arriva a comprendere come una chiesa cattedrale potesse privarsi, giacchè occorrono tutto l'anno pel servizio del culto, fu rinvenuta in un tale sepolcro, esistente neppure in un'antica chiesa o nelle sue vicinanze, bensì isolato in un campo?

Svolgendo l'autore nella seconda parte della sua memoria le ragioni intrinseche contro l'autenticità ammette che i diversi pezzi del nostro tesoro presentano un carattere così conforme al periodo delle produzioni longobardiche del secolo in circa ottavo, che a prima vista essi si direbbero usciti tutti da una stessa mano di quell'epoca. Sono per lo più lavori eseguiti a rilievo in lamina d'oro e d'argento,

proprio allo stesso modo di quelle sottili crocette d'oro le quali dai Longobardi si solevano portar cucite sugli abiti. Il loro carattere stilistico, in quanto al disegno figurato e al modo dell'ornamentazione, corrisponde affatto a quello di simili produzioni dell'arte longobardica, di autenticità incontestata, dell'VIII o IX secolo. E nondimeno il simbolismo che si trova raffigurato in essi è quello del secolo secondo, in piena contradizione coll'arte dei Longobardi e con tutti i monumenti conosciuti dell'VIII e IX secolo. Il tesoro accoppia dunque la tecnica de'tempi barbari e il simbolismo dei primi secoli cristiani, due cose che assolutamente non si accordano insieme! Nelle produzioni dell'arte dell'VIII e XI secolo si trovano di certo elementi del simbolismo primitivo come segni isolati, adoperati a scopo ornamentale; mai però vi si riscontra alcun simbolismo, cioè alcun complesso d'immagini rappresentanti in modo velato verità ed usanze della chiesa. E quest'ultimo, appunto, è il caso nel nostro tesoro, quando, per esempio, su una copertura di libro vediamo il pesce rappresentato in atto di offrire ai dodici apostoli che gli stanno attorno il pane e il vino eucaristico, o, in un altro scompartimento della stessa copertura, il pesce portar attraverso le onde la nave crociata, e dal suo ventre scendere giù nel fondo del mare un'enorme ancora, la speranza dell'immortalità, per cui salgono su due naufraghi, mentre sulle sue braccia stanno ritti uno rimpetto all'altro due agnelli crocesegnati. Additando l'autore ancora a parecchi altri esempi di simbolismo non meno strani che si scorgono nel nostro tesoro, si domanda come mai un tal simbolismo sia concepibile nel secolo VIII incirca? Egli lo dichiara giustamente un anacronismo, un violento risuscitamento di forme e di pensieri da lungo sepolti, anzi, nella sua lussureggiante ricchezza, nella sua ridicola intemperanza, una impossibilità per qualunque epoca dell'arte antica cristiana o del primo medio evo. Mancano sul nostro tesoro diversi elementi figurativi familiari ai secoli VII-IX, come il monogramma, le lettere A e Ω, il nimbo; mancano le immagini degli angeli, dei santi, specialmente della Vergine, le scritte sotto le figure, i nomi ed i testi relativi agli animali simbolici degli evangelisti. La mancanza di tutto questo complesso di peculiarità, che caratterizzano il periodo postcostantiniano di fronte al precostantiniano, fa credere che l'artefice volle a tutti i costi far risalire la sua opera ad un'epoca anteriore a Costantino. Ma d'altra parte questa origine viene esclusa dal carattere del disegno e dell'ornamentazione, come si espose più sopra. A che epoca dunque assegnare il tesoro? La rappresentazione del Crocifisso in una delle lamine si discosta affatto da tutto che di simile si conosce nell'arte del primo millennio; e nell'esame dei vari oggetti liturgici si svela la sovrana ignoranza dei canoni archeologici presso chi li raffigurò. Così, per esempio, l'autore del tesoro ci offre più d'una mitra episcopale, mentre sappiamo ch'essa non apparisce su monumenti prima del mille; ci somministra perfino una corona episcopale, benchè si sappia che mai i vescovi hanno portato simile corone; ci presenta pastorali vescovili, ad onta che sui monumenti anteriori al IX secolo non se ne trovino; raffigura un vescovo in vestimenta liturgiche quali si cercano invano nelle rappresentanze relative dei secoli VI-IX, principalmente nei musaici; inventa un vaso per il vino eucaristico in forma d'un agnello posto sopra un piatto d'argento con dodici bicchierini intorno saldati al piatto(!), oggetto che non si è mai sentito aver esistito in tutta l'arte cristiana.

E per dimostrare finalmente anche dal lato materiale la non autenticità del tesoro l'autore adduce la testimonianza di periti degni d'ogni fiducia, i quali unanimemente dichiararono, dopo esame fatto sui pezzi nel possesso del conte Stroganoff, non poter in nessun modo attribuirsi a codeste argenterie a cagione della loro flessibilità (che nel corso di tanti secoli avrebbe dovuto cambiarsi in rigidezza e fragilità) una età di mille e più anni, e inoltre constatarono che l'ossidazione degli argenti del tesoro, la quale dà loro un aspetto antichissimo, non è naturale, ma ottenuta con acido solforico. Confermato così dal lato materiale il giudizio che l'autore dietro ragioni estrinseche e intrinseche pronunziò contro l'autenticità del cosidetto tesoro antico cristiano, c'è da sperare ch'esso per tal modo definitivamente scomparirà dal dominio della scienza, il che accadrà, di certo, senza alcuno svantaggio di essa.

C. de Fabriczy.

Pietro Franceschini. **Il Dossale d'argento del Tempio di San Giovanni in Firenze.** Memoria storica. Firenze, A. Ciardi, 1894, in-8 gr. di 31 pag.

Il presente scritto di quel ricercatore indefesso e custode sempre all'erta quando si tratta di difendere gl'interessi artistici della sua città natale, che è il Franceschini, si rivolge contro una memoria della Deputazione secolare di S. M. del Fiore, tutrice anche per il Battistero, nella quale all'ap-

poggio dei relativi documenti, si cercò di provare che il famoso dossale di quel tempio, dimezzato al tempo dell'assedio, sconquassato e depredato da poi, oggi non sia da considerarsi che come una reliquia di quello che fu, come un'opera frammentaria. Il nostro autore, all'incontro, giovandosi pure degli stessi documenti, ma interpretandoli in modo diverso, dimostra che Firenze, per fortuna, possegga ancora pressochè intero quella celebre opera d'arte.

Dal rivestimento originale della sacra mensa del Battistero, fatto fare dai Consoli dell'Arte di Calimala, alla quale spettava la cura dell'abbellimento di quel tempio nel secolo XIII, pure in argento finissimo, e i cui bassorilievi, come in quella esistente, rappresentavano la storia del Precursore, parlano Stef. Rosselli e A. Fr. Gori, il primo in un ricordo del suo ben noto *Sepoltuario,* il secondo nella sua storia di San Giovanni (*Monumenta sacrae vetustatis insignia Baptisteri Florentini.* Florentiae 1756). Non rispondendo quell'opera più alle esigenze del risveglio che nel Trecento avevano preso tutta la vita e principalmente le lettere ed arti in Firenze, si pensò di sostituirle un'altra più sontuosa e più bella, perciò i consoli dell'arte di Calimala allogarono il 16 gennaio 1366 il lavorìo di un nuovo dossale istoriato in argento, da servire alle solennità della festa del titolare, che Firenze faceva da tempo immemorabile con pompa singolarissima, agli orefici fiorentini Betto di Geri e Leonardo di Ser Giovanni, secondo i patti contenuti nella scrittura dell'allogazione. Smarrite le carte originali dell'Archivio dell'Arte dei Mercanti, non conosciamo quest'ultimi se non dai sunti estrattine dal senatore Carlo Strozzi, sunti che ci istruiscono anche sul progredimento del lavoro. Altri, allegando che Leonardo di Giovanni allo stesso tempo operasse nei bassorilievi dell'altare di S. Jacopo in Pistoia, e che il suo nome all'infuori della allogazione non occorresse nei conti de' pagamenti, dubitò ch'egli prendesse parte efficace ai lavori del dossale. Ma a parte che non in una partita, ma in due si trova il nome di lui appositamente ricordato, e che nelle altre Betto di Geri riceve i pagamenti « per se e per li suoi compagni », l'autore osserva che i documenti dell'Archivio dell'Opera di San Jacopo di Pistoia, invece che al 1366 riportino il principio del lavorìo dell'altare fatto per esso da Leonardo al 1357, e non ne segnino che il saldo al 1371. E giustamente egli domanda se i Consoli di Calimara, volendo che l'opera da loro ordinata superasse ogni altra congenere, avrebbero potuto affidarne il lavoro alla cieca, allora quando ogni e qualunque opera d'arte non si allogava senza modelli? E da questi argomenti egli trae, e ci pare ragionevolmente, la conseguenza, che ad ambedue i maestri si debba attribuire non solo il progetto, ossia il modello di tutta l'opera, ma che anche una parte cospicua della sua esecuzione spetti a Leonardo, e cioè dal principio fino al 1377, giacchè da allora in poi nei pagamenti troviamo altri due maestri, Michele di Monte e Cristofano di Paolo, prendere il posto di Leonardo come esecutori materiali del lavoro già progettato da questi insieme con Betto di Geri. E con questa argomentazione di carattere astratto viene a concordarsi pienamente il raffronto concreto operato su ambedue i lavori. Imperocchè, comparando le storie che Leonardo con certezza scolpì per Pistoia a quelle del dossale fiorentino, colpisce straordinariamente il modo identico di trattare le armature, i panneggiamenti, i capelli e le barbe, e sopratutto la vivacità degli atteggiamenti. Certo, nel dossale fiorentino c'è un fare più largo, più quieto, ma nell'altare di Pistoia si faceva opera, per così dire, d'imitazione per non discostarsi troppo dal resto, mentre in quello di Firenze si lavorava di originale e in spazi alquanto più grandi. Ai due maestri ricordati più sopra si dovrebbe quindi il compimento dell'opera; infatti li troviamo occupati a lavorarvi prima insieme con Betto, e dal 1387 in poi senza lui, fino al 1402, quando pare esserla stata finita, non riferendosi se non ad alcuni lavori di racconciatura un pagamento fatto nel 1410 a Cristofano. Compiuta così tutta la parte architettonica del dorsale, e le otto storie che spettavano alla fronte, i lavori vennero interrotti per cagione delle allogazioni che l'Arte di Calimala aveva fatte per la seconda e in seguito per la terza porta del Battistero, l'una dopo l'altra al Ghiberti, allogazioni che ritardarono la loro ripresa fino al 1452, quando colla statuetta del Battista, eseguita dal Michelozzo, ebbero fine, almeno in quanto spetta alla fronte del dossale. Altri ventotto anni si ebbero ad aspettare, finchè nel 1480 anche i bassorilievi dei due lati, allogati due anni prima al Pollajuolo, al Verrocchio, a Bern. Cennini e ad Ant. Di Salvi, furono consegnati ai committenti, e con essi il dossale rimase finalmente compiuto.

Venendo il nostro autore, prima di concludere, a parlare delle peripezie sofferte dal dossale, secondo l'opinione della Deputazione di S. M. del Fiore, nell'assedio del 1530, dimostra, servendosi della testimonianza degli Spogli dello Strozzi, che

l'opera in discorso non appartenesse fra quelle consegnate da chiese, corporazioni, ecc., alla Repubblica per sopperire alle spese della guerra (mentre la croce che oggi si mostra sul dossale fu impegnata al banco di Cam. Antinori, ma riscattata dall'Arte di Calimala dopo l'assedio). E che l'opera preziosa restasse anche assolutamente intatta nel tempo dell'assedio, l'autore lo prova citando il ricordo che Giov. Cambi ne lasciò nelle sue storie, e nel quale dice che il 16 maggio 1530 sulla piazza del duomo, fra le due chiese, si innalzò tutto l'altare d'argento di San Giovanni, e ciò ad esultanza della ricorrenza del giorno dell'ultima cacciata dei Medici tre anni prima. Infatti, se si dà un esame minuto allo stato in cui l'opera si trova oggi, il danno sofferto da essa nel volgere di tanti secoli, consiste solo nella perdita di cinque figurine in tutto rilievo, che stavano nelle piccole edicole dei pilastri i quali scompartono i bassorilievi; di tre figurine, pure in tutto rilievo, del fregio; di alcune delle testine e di alcuni pinacoletti che servono di coronamento nei risalti dei detti pilastri; sicchè si può dire, nonchè frammentaria, anzi benissimo conservata.

C. de Fabriczy.

È uscita la seconda edizione del *Manuale Hoepli di Numismatica* del dott. Solone Ambrosoli, conservatore del R. Gabinetto numismatico di Brera in Milano. Questa edizione è aumentata d'un prontuario delle monete greche, d'un elenco di leggende diverse che fa seguito al repertorio dei monetari della repubblica romana, d'un repertorio di motti delle monete italiane ed è aumentata anche la bibliografia della numismatica antica e della moderna.

Anche il numero delle incisioni è cresciuto di ritratti d'imperatori e di medaglie. È un bel volume di 250 pagine con 120 fotoincisioni molto bene eseguite e 4 tavole con gli alfabeti etruschi, greci, romani, medioevali e monogrammi che più s'incontrano nelle monete e con 300 stemmi di nazioni, città, papi e principi su queste rappresentati. Ci rallegriamo con l'autore che ha saputo, con molta chiarezza e ordine, riassumere in questo manuale una così vasta materia. È come una grammatica, un vade-mecum indispensabile a tutti gli studiosi di questa scienza, e specialmente ai giovani.

Questo manuale ci rivela la conoscenza profonda che l'A. ha della numismatica, scienza che, purtroppo, non ha ora molti cultori in Italia. Apprendiamo con piacere che è in corso di stampa una « Introduzione alla numismatica antica » dello stesso autore.

U. G.

MISCELLANEA

Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1894 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania. — Due sole, e poco importanti, sono le contribuzioni che ci reca a proposito l'annata del 1894 (nuova serie, tomo V) della *Zeitschrift für bildende Kunst* (Rivista delle arti figurative) edita a Lipsia dal prof. von Lützow. Nella prima, dal titolo *Lionardo da Vinci und die beruhmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana* (Lionardo da Vinci e i celebri ritratti muliebri nel Louvre e nella Ambrosiana) *G. Frizzoni* c'intrattiene del ritratto della Gioconda, della cosidetta Bella Ferroniera (ambedue nel Louvre) e di quello che, fino a pochi anni fa, passava per essere quello di Beatrice d'Este, moglie di Lodovico il Moro (nell'Ambrosiana), svolgendo i pregi singolari del primo, che è indubitabilmente dipinto da Lionardo, in confronto ai due altri in cui egli, e ci pare giustamente, non si trova in stato di poter ravvisar la mano del grande maestro. Ma mentre, quanto riguarda gli autori di essi, egli per quello dell'Ambrosiana non esita di accettar l'attribuzione, datagli dal Morelli, ad Ambrogio De Predis, non si dichiara in grado di poter sicuramente additare a chi dipinse la Bella Ferroniera, di essere però inclinato a seguire l'opinione emessa dal signor Carlo Loeser, che cioè ne fosse autore il Boltraffio. Discorrendo poi delle copie antiche della Gioconda, di tutte quante gli pare arrivare il più vicino all'originale, in quanto alla fedele sua interpretazione non solo, ma anche al tempo quando ebbe origine, quella del museo di Madrid, a cui egli assegna un autore fiammingo della numerosa schiera dei veneratori e imitatori di Lionardo e della scuola lombarda, di pochi decenni posteriore al maestro stesso. Anzi gli pare di poter ravvisar la mano del medesimo pittore anche nel quadro del museo di Berlino, raffigurante il Cristo risorto fra S. Leonardo e S. Lucia, ed attribuito nel catalogo di quel museo a Leonardo stesso.

Nel secondo contributo si illustrano due palazzi della città di Zante, capoluogo dell'isola omonima, e se ne danno riproduzioni dall'autore dell'articolo, il prof. *Strygowski*. Tutti e due fanno testimonianza del predominio che, dopo due anni di dominio dei Turchi, dal 1481 fino al 1797 vi esercitò la repubblica di Venezia, inquantochè ambedue additano, se non a modelli diretti, almeno all'evoluzione che l'architettura prese in questa città. Il primo dei palazzi in discorso, per le sue arcature a mezzo tondo, riposanti su tozzi pilastri ottagonali nel pianterreno, per le finestre chiuse con archi a carena e la loro ornamentazione di stile gotico (a guisa di quelle sull'incoronamento della facciata di S. Marco), nel primo piano (il secondo pare sopredificato molto posteriormente), mostra la sua dipendenza di analoghe costruzioni veneziane dell'epoca gotica. Il secondo invece si svela subito agli occhi di chi lo guarda quale una emanazione maestosa della scuola di Jacopo Sansovino nelle sue arcate tonde al pianterreno, cinte da pilastri e trabeazione di stile toscano, simili in tutto (meno le mezze colonne) al piano corrispondente della celebre biblioteca a Venezia, siccome anche nell'architettura dei due piani superiori compartiti, il primo di pilastri ionici, il secondo di tali di stile corinzio con le rispettive trabeazioni e cornici, fra i quali nelle pareti lavorate alla rustica si aprono sopra davanzali ornati di balaustri grandi finestre chiuse nel primo piano di frontoni triangolari poco erti, nel secondo di timpani arcuati. Della storia dei due palazzi l'autore non ci rivela nulla, anzi non ne nomina neppure i possessori antichi o presenti.

*
* *

Estremamente ricco in argomenti che spettano all'arte italiana è il volume XV, anno 1894, del *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen* (Annuario dei musei prussiani). Il dott. *A. G. Meyer*, in uno studio intitolato: *Die Colleonikapelle zu Bergamo, ein Reconstructionsversuch* (La cappella Colleoni a Bergamo, un tentativo di ricostruzione), dopo aver dimostrato con argomenti desunti dallo stato in cui attualmente si presentano alcuni particolari del monumento in discorso, così quanto spetta la sua parte architettonica come quella scultoria, non potersi ammettere che esso, come si vede oggi, rispecchi proprio il progetto ideato da Giov. Ant. Amadeo per l'insieme dell'opera, tenta di ricomporre quest'ultimo. I risultati a cui egli arriva, dopo un accurato esame del monumento stesso e delle fonti letterarie e de' documenti che ce ne sono rimasti, si possono riassumere in quanto segue: La facciata ed anche il monumento sepolcrale del Colleoni non erano terminati quando Amadeo nel 1478 lasciò Bergamo per dedicarsi ai lavori della Certosa di Pavia. La statua equestre che oggi corona il monumento, non fu votata dalla città se non nel 1493 ed eseguita poi nel 1501, e cioè non in bronzo, ma in legno, perchè, come ci fa sapere uno scrittore contemporaneo, « subiecta moles ponderi impar fuit judicata ». Essa dunque, originalmente, non entrava nel progetto dell'Amadeo, e non ci entrava conseguentemente neppure il coronamento del monumento che la rinchiude, consistente in un'arcata, riposante su quattro colonne e terminata in alto con trabeazione e cornice. Similmente non apparteneva al progetto originale il secondo sarcofago superiore, su cui sta la statua equestre. Questo, come opina il Meyer, era originalmente in un altro luogo della cappella, conteneva le ossa di qualche altro membro della famiglia e non fu collocato al suo posto attuale, se non probabilmente all'occasione di uno dei due ristauri dell'interno della cappella sulla fine del Sei e Settecento. Invece della statua equestre, secondo l'idea dell'Amadeo, sull'arca inferiore contenente le ossa del defunto, probabilmente si doveva ergere un cataletto, con sopravi la figura del Colleoni, sostenuto dalle figure di eroi romani sedenti, che ora in modo tutt'altro che organico si trovano collocate fra i due sarcofaghi inferiore e superiore. Il cataletto sarebbe stato circondato dalle figure di eroi greci e di donne simbolizzanti virtù, che oggi si vedono parte piantate qua e là sul monumento e parte sparse per la facciata (quattro sopra l'incorniciatura delle finestre, e due sopra appositi piedistalli a destra e a sinistra della porta). Per farsi un'idea approssimativa del progetto dell'artista, il Meyer adduce, come esempio, il disegno per il monumento di Gastone di Foix conservato nel museo di South-Kensington. Concludendo, l'autore non si lusinga che i risultati della sua ricostruzione possano pretendere ad altro che tutt'al più a una certa probabilità; in ogni caso egli però ritiene dai suoi svolgimenti stabilito il fatto che d'ora in poi non sarà più lecito di vedere nell'opera d'arte in discorso una creazione d'un getto e consustanziale, e che non si potranno più ragionevolmente glorificare da bellezze e da particolarità singolari quelle stranezze che si spiegano molto più naturalmente colle vicissitudini a cui l'opera dell'Amadeo nel corso dei secoli ripetutamente fu soggetta.

Il prof. *R. Förster* in un contributo dal titolo: *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance* (La calunnia d'Apelle nel Rinascimento) a precedenti suoi articoli pubblicati in un anteriore volume dell'Annuario prussiano sul soggetto dell'influsso esercitato dalla traduzione di Luciano in latino sullo spirito degli artisti del Rinascimento, e specialmente sulle loro composizioni desunte dalla descrizione della pittura di Apelle conosciuta sotto quella denominazione, aggiunge alcune altre opere d'arte della stessa rappresentanza venute nel frattempo alla sua conoscenza. E sono per primo un grande piatto in maiolica nel museo di Amsterdam, giudicato, in una lettera del Falke all'autore, essere il prodotto di una delle fabbriche di Faenza del 1525 incirca e riprodurre, secondo l'opinione dello Schmarsow, il disegno di un discepolo della scuola di Franc. Francia, probabilmente di Giacomo, figlio di Francesco stesso; per secondo, un disegno presso il prof. A. Hänel di Kiel, studio per un quadro descritto dal Forster nell'anteriore suo articolo, come esistente al museo di Nîmes, e di cui ora con la segnatura che si trova sul nostro disegno viene scoperto l'autore, che sarebbe Girolamo Siciolante, scolaro del Penni, di cui esistono molte opere nelle chiese di Roma (v. Vasari, VII, 571). Il disegno del Hänel ha, del resto, anche qualche riscontro con un quadretto esistente negli appartamenti privati del principe Colonna, rimasto sconosciuto al Förster. Altre composizioni dello stesso soggetto, riprodotte nel corso dell'articolo in questione, giacchè appartenenti ad artisti tedeschi, non entrano nel quadro del presente resoconto.

Vi entra invece una seconda memoria dello stesso autore: *Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance* (Le nozze di A. e R. nel Rinascimento), in cui egli fa oggetto delle sue investigazioni le opere d'arte che nel Rinascimento trassero la loro ispirazione dalla descrizione che Luciano fa del celebre quadro di Aetione del soggetto sopraindicato. Nessuno degli artisti del Quattrocento italiano ne tentò la trapiantazione nella pittura, certamente perchè a quel tempo non ne esisteva una traduzione latina o italiana. Era il Cinquecento che ne diede alcune riproduzioni, di cui la più celebre nell'affresco del Sodoma in una delle sale del primo piano della Farnesina. Non si sa da chi l'artista abbia attinto la conoscenza del testo di Luciano, che egli del resto adopera con tutta libertà, ora alterandolo, ora completandolo. Esaminando poi gli schizzi che dal Morelli vennero indicati quali disegni preparativi per l'affresco (si trovano a Budapest, a Oxford, a Firenze e nell'Albertina di Vienna), il Förster non ammette (e adduce per ciò le sue ragioni) l'esserne autore di nessuno di tutti e quattro il Sodoma. Eccettuato il primo, in cui egli vede la mano di Raffaello stesso, negli altri tre scorge soltanto lavori dei suoi seguaci, e specialmente nel disegno dell'Albertina la copia di uno schizzo originale, oggi perduto, che era il precursore di quel disegno di Raffaello, che Lod. Dolce, nel Dialogo della pittura, descrive come esistente nel suo possesso, e che il Förster vorrebbe identificare col disegno in bistro con lumi di biacca nella raccolta di Windsor, mentre nel disegno a penna, ombreggiato di bistro con lumi di biacca del Louvre, non vede se non una riproduzione, con alcuni cambiamenti, posteriore e fiacca di quest'ultimo, e in un disegno a penna, finora rimasto inosservato, del museo di Haarlem la copia antica di uno schizzo di Raffaello per il disegno di Windsor, schizzo che in molti riguardi si avvicinava ancora più che quest'ultimo al testo di Luciano. Nella circostanza che il disegno di Windsor venne ripetutamente, e cioè appunto dagli allievi e seguaci di Raffaello, copiato, riprodotto, variato, il Förster scorge un argomento nuovo e di peso per questo e non pel Sodoma, come autore della composizione. Giacchè, quanto poco c'è da meravigliarsi sulle riproduzioni così numerose di un'opera di Raffaello, tanto strane parrebbero esse con un'opera del Sodoma, e precisamente dalla parte dei discepoli di Raffaello. Dal disegno di Windsor dipende l'incisione di Jac. Caraglio, che n'è la copia fedele in senso opposto, e servì, da sua parte, qual modello a parecchie rappresentazioni su piatti di maiolica dall'autore enumerati, mentre l'affresco proveniente dalla cosidetta Villa di Raffaello, distrutta nel 1849, e conservato oggi nella Villa Borghese, opera probabilmente di Perin del Vaga, risale di nuovo al disegno di Windsor, di cui reca una copia fedele, soltanto disgiunta, scomposta, per empiere lo spazio più largo di cui disponeva il copista. Ed ancora sul finire del Cinquecento ritroviamo l'influenza del disegno raffaellesco di Windsor nell'affresco dipinto da Niccolò dell'Abate in una delle sale del palazzo di Fontainebleau. Se non si può negare che l'artista abbia ricevuto l'ispirazione per questa opera dalla descrizione di Luciano, resta pure, dall'altra parte, manifesto che nella sua esecuzione stava sotto l'influsso del disegno raffaellesco. Molto meno che l'affresco dell'Abate, si attiene al modello lucianeo un disegno della scuola del Parmigianino nell'Albertina, fatto probabilmente, come la maggior parte dei disegni del maestro stesso, per essere intagliato in rame. Reminiscenze alla composizione di Raffaello che si potrebbero aspettare dal Parmigianino non vi si rintracciano. (Si discosta affatto da Luciano la composizione in un magnifico disegno a matita rossa del Primaticcio nell'Albertina). Di simile indirizzo sono, finalmente, le variazioni che P. P. Rubens effettuò nella composizione in due suoi quadri, di cui ora non si conoscono che le repliche in una tavola a Hannover e in una incisione molto rara. Ma di queste opere, siccome escono dal cerchio dell'arte italiana, basti d'aver fatto un breve cenno.

O. von Falke accompagna con una nota illustrativa intitolata: *Eine Majolicamalerei des Quattrocento* (Una pittura in maiolica del Quattrocento) la riproduzione magnifica in eliotipia a colori di un quadro in maiolica nel Museo industriale di Berlino. Composto di sei mattoncelle, e raffigurante la Madonna seduta, il cuore trafitto da sette spade, con intorno altrettanti medaglioni rappresentanti i sette dolori, l'opera in discorso sarebbe la più antica pittura in maiolica di data certa (fatta astrazione dei pochi lavori di questo genere di Luca della Robbia, che formano un gruppo da sè e non sono stati di nessun influsso sullo svolgimento della pittura in maiolica propriamente dette). La quale ci viene rivelata dall'arme papale di Pio II, dipinta nell'angolo superiore sinistro dirimpetto all'altra dell'imperatore Federigo III nell'angolo destro, e

circoscrive l'origine dell'opera in discorso fra gli anni 1458 e 1464. Che essa fosse dipinta sul modello di qualche composizione in disegno o intaglio in legno bisognerebbe inferire dal costume invalso generalmente per questo genere di lavori fin dalla loro origine, se non si avesse perciò anche la prova immediata nell'esistere nello stesso Museo una terracotta di origine tedesca mostrante in bassorilievo la medesima rappresentazione, salvo modificazioni irrilevanti dettate dal materiale e dal lavoro tecnico diverso, come anche dalla misura più piccola Che il soggetto raffigurato fu favorito dall'arte del Quattrocento oltr'Alpi, ne fanno testimonianza alcune tavole, fra cui basta ricordare il quadretto della Galleria Colonna a Roma, e molti intagli in rame e in legno enumerati dal Falke, tutti però già del secolo XVI, al cui principio appartiene anche l'unica opera di questo soggetto, se si eccettui la nostra maiolica, di origine italiana, vuol dire l'intaglio in legno colla leggenda: « Li septe dolori che ebbe la vergine Maria ». Fra tutte queste opere un intaglio in legno tedesco dell'anno 1508 nel Museo di Gotha sarebbe l'unica da metter in relazione più stretta col modello adoperato per la nostra maiolica e per la terracotta del Museo di Berlino. Senonchè, portando esso invece dell'arme di Pio II quella di Giulio II, chiaramente accenna all'essere anch'ella la copia o riproduzione di un'opera simile anteriore che finora si sottrae alle nostre indagini. Le particolarità tecniche e stilistiche della nostra pittura in maiolica si concordano pienamente colla data assegnatale dall'arme papale: in quanto al luogo dove ebbe origine, non ci si presta alcun indizio per poter determinarlo, benchè si sappia che a quell'epoca fu Faenza che tenne il primato nel campo della ceramica.

Il prof. *C. Justi* nell'articolo dal titolo: *Tizian und Alfons von Este* studiando l'iconografia di Alfonso I e di Ercole II d'Este giunge alla dimostrazione che il ritratto del Museo di Madrid, nel catalogo registrato come quello di Alfonso I, è piuttosto il ritratto di Ercole II, che il Vasari, VI, 475, narra essere stato eseguito da Tiziano, e che i recentissimi biografi di questo, i signori Crowe e Cavalcaselle, supposero perduto. (La dimostrazione rigorosa ha ricevuto conferma dalla comunicazione fatta dal Müntz alla Società degli antiquari di Francia l'8 novembre 1893). Inquanto al ritratto di Alfonso I, opera di Tiziano, regalata dal duca nel 1533 a Carlo V, e da lui asportata seco in Spagna, gli inventari delle reggie imperiali non ne fanno menzione, se per avventura il ritratto di « un duca di Urbino con una mano sopra un pezzo di artiglieria di Tiziano », che nel 1636 e 1686 si registra fra le pitture nel palazzo reale di Madrid, non fosse stato piuttosto il ritratto in questione di Alfonso. Imperocchè non si sa che Tiziano abbia dipinto un duca di Urbino o qualche altra persona coll'attributo poco usitato di un cannone, eccettuato Alfonso I che il Vasari, VII, 435, ci racconta essere da lui stato ritratto proprio « con un braccio sopra un gran pezzo d'artiglieria ». Infatti così ce lo fa vedere anche il ritratto della Galleria di Modena attribuito a Dosso Dossi, in cui già il Venturi (*La R. Galleria Estense in Modena,* 1883, pagina 29) sospettò una riproduzione del quadro di Tiziano regalato all'imperatore. E pare che il pittore abbia in simile modo effigiato il duca Alfonso anche nel secondo ritratto che fece di lui, per compensare la perdita del primo, e che non fu terminato se non nel 1537 dopo la morte di Alfonso. Almeno così egli ci si presenta nella copia di questo secondo ritratto ora smarrito anch'esso, copia fatta da un pittore ferrarese che o fu presentata dal cardinale Ippolito II d'Este al granduca Cosimo I nel 1563, o nel 1650 sotto il duca Francesco di Modena pervenne nel possesso di Ferdinando II in ricambio di una Santa Caterina di Lionardo, e che oggi si conserva nel palazzo Pitti (n. 311). Possano le ricerche aver la fortuna di ritrovare anche gli originali dei due ritratti di Alfonso I! In un secondo studio, intitolato: *Das Tizianbildniss der k. Gallerie zu Cassel* (Un ritratto di Tiziano nella R. Galleria di Cassel), lo stesso autore si accinge ad identificare la persona rappresentata in un quadro firmato del Tiziano, l'unico che del maestro si conservi in quella Galleria. Finora si credeva esserla il marchese Alfonso d'Avalos, uno dei generali di Carlo V. Ora il Justi, giovandosi dall'una parte delle notizie somministrategli dalla storia di quei tempi, e principalmente anche di quelle che si trovano nelle lettere di Pietro Aretino, dall'altra dei ragguagli ch'egli potè rintracciar sulla storia del nostro quadro prima che esso sulla metà del secolo scorso pervenisse alla Galleria di Cassel, lo rende probabile che nel ritratto in discorso, raffigurante una giovane persona d'uomo di distinzione in tutta figura vestita con sfarzo, con una lancia nella mano, ed ai suoi piedi un cane da caccia dall'una e un amorino dall'altra banda, si abbia di ravvisare G. Fr. Acquaviva, duca d'Atri, che nel 1552 con altri fuorusciti napoletani soggiornò a

Venezia, preparando col soccorso di Enrico II di Francia una invasione nel regno di Napoli che, del resto, allora non ebbe luogo, e quando cinque anni dopo fu intrapresa terminò colla sconfitta dei Francesi.

Sommamente istruttiva è la memoria di *P. Kristeller* sui nielli e le incisioni in rame del Quattrocento (*Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV Jahrhunderts*), in cui cerca di illustrare le conclusioni che gli risultavano da uno studio intimo dei nielli, delle impronte in zolfo, delle impressioni su carta fatte da lastre incise per essere niellate dopo, come anche dalle impronte in zolfo e delle stampe affini, e finalmente delle relazioni dei nielli colle altre incisioni. Secondo le sue conclusioni, l'incisione in rame non può aver preso origine dalla tecnica del niello o da una invenzione del Finiguerra; anzi i niellatori sono ricorsi alla tecnica, conosciuta già da tempo, di fare delle impressioni su carta dalle loro lastre intagliate per essere niellate dopo, o dalle loro impronte in zolfo. E ciò egli deduce dalla tecnica dell'incisione speciale ed indispensabile per i lavori di niello, la quale colle sue linee finissime, intagliate molto profondamente e con orli acuti, è affatto differente, anzi opposta alla tecnica di tutte le altre incisioni fatte appositamente per la stampa (confr. anche l'articolo dello stesso autore in questo *Archivio* t. VI, 399). Quest'ultima è affatto indipendente dalla tecnica del niello, esiste e si sviluppa in modo sussistente per sè, e i niellatori non adoperavano la procedura già da lungo conosciuta del tirare da lastre intagliate copie su carta alle loro impronte in zolfo e anche alle lastre stesse intagliate per essere niellate dopo, se non quando le riproduzioni di queste ultime divennero molto ricercate, e quando d'impronte in zolfo, più belle sì ma anche più costose, non se ne potevano fornire abbastanza per soddisfare alle domande dei dilettanti. Non è dunque, come si vuol credere secondo la relazione del Vasari, la tecnica dell'incisione pei nielli che nei suoi principî conduce all'arte dell'intaglio in rame; anzi ella da questa per primo prende in prestito la procedura del tirare copie su carta, e nel suo sviluppo ulteriore poi si dilegua completamente in essa.

Il prof. *E. Dobbert* in una memoria di grande estensione e corredata di molti disegni, dal titolo: *Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in Sant'Angelo in Formis* (A proposito della questione bizantina. Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis) prende a rifiutare l'opinione espressa circa questi affreschi in un articolo del volume precedente dell'Annuario prussiano dal prof. Fr. S. Krauss, che cioè essi — eccettuato le pitture delle absidi e della parete interna della facciata di stile schiettamente bizantino — siano uno dei primi e più cospicui monumenti dell'arte indigena italiana, rappresentata dall'antica scuola pittorica di Montecassino, eseguiti da artisti italiani, e che poche e non rilevanti siano in essi le tracce dell'influsso dell'arte bizantina. Basandosi l'argomentazione del Dobbert sul raffronto minuto e particolareggiato delle singole scene del ciclo di Sant'Angelo in Formis con analoghe rappresentanze nei mosaici delle chiese in Oriente e nell'Italia meridionale, come anche nella Sicilia, e nei codici bizantini sparsi per le biblioteche di tutta l'Europa, essa non si presta all'essere riassunta in poche parole. Tutt'al più, accennando al suo risultato, si deve concedere che più numerose e più importanti di quanto aveva sostenuto il Krauss sono le analogie degli affreschi in discorso colle produzioni indicate dell'arte bizantina, e che meno indipendenti di quest'ultima appariscono in generale tutte le manifestazioni della cosidetta scuola di Montecassino, la cui esistenza, del resto, negata presso a poco dal Dobbert non si potrà metter in dubbio.

L'articolo di *H. Ullmann: Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuolo* (Pitture e disegni dei fratelli Pollajuolo) ha per iscopo di dividere il più esattamente possibile il patrimonio artistico nel cui possesso finora vengono generalmente confusi i due fratelli. Prendendo le mosse dalle due pitture certe di Piero, l'Incoronazione della Vergine, segnata e datata del 1483 in Sant'Agostino a San Gemignano, e il ritratto di Gal. Maria Sforza negli Uffizi, che già nell'inventario di Lor. de'Medici si trova registrato come opera del suo pennello (vedi Müntz, *Les collections*, ecc., Parigi, p. 60), l'Ullmann stabilisce i segni distintivi della maniera di Piero, e giudicando dietro essi arriva ad attribuirgli le seguenti pitture: un ritratto femminile (detto senza fondamento di Clarice Orsini), che colla raccolta Eastlake (n. 86 del catalogo) fu venduto non si sa a chi; l'Angelo con Tobia nella Galleria di Torino, il piccolo quadro del Davide colla testa di Golia, e l'Annunciazione del Museo di Berlino, per la quale egli crede che Antonio abbia fatto il cartone, giacchè dal disegno della Carità negli Uffizi, esistente sul rovescio della tavola su cui è dipinta questa figura, una delle sei virtù per la Mercanzia, si vede che

Antonio avrà non di rado fornito il disegno per le pitture del fratello minore. E così egli suppone che sia arrivato anche per le altre cinque virtù. Soltanto la Prudenza, la migliore di tutte, gli pare essere anche dipinta da Antonio. La tavola degli Uffizi, già sull'altare della cappella del cardinale di Portogallo in San Miniato a Monte, è un lavoro comune dei due fratelli (e cioè il primo di data certa, giacchè la cappella fu consacrata nel 1466); il cartone, e per parte la pittura dei Santi Jacobo e Vincenzo, fu di mano di Antonio, il sant'Eustachio fu aggiunto per intiero, e i due altri santi furono terminati da Piero. Ad Antonio stesso lo Ullmann attribuisce il fregio, da lui scoperto, in una delle sale del palazzo Venezia a Roma, raffigurante Lavori di Ercole, ma altri non vi vogliono vedere — e ci pare che abbiano ragione — se non la mano di allievi che per queste pitture si sarebbero serviti di composizioni del maestro, fra altre di quelle dipinte nel 1460 su tre tele nel palazzo Mediceo a Firenze. A lui invece appartengono, senza alcun dubbio, le due piccole tavole negli Uffizi con Lavori di Ercole, probabilmente repliche di alcuni di quelli dipinti sulle tele del palazzo di Via Larga; la piccola tavola con Apollo e Dafne nella Galleria Nazionale di Londra e il martirio di San Sebastiano quivi, proveniente dalla cappella Pucci ai Servi di Firenze, come anche la figura dello stesso santo nel palazzo Pitti, per cui si trova uno schizzo fra i disegni del Morelli (oggi nel possesso di G. Frizzoni), e che Ullmann giudica particolarmente caratteristica per la maniera del disegno, del modellare e del dipingere di Antonio. Interessante è la notizia che in uno dei bassorilievi dell'arco trionfale dipinto nel fondo del quadro del Sebastiano a Londra si trova già un gruppo in tutto simile al disegno dal maestro pel monumento di Fr. Sforza, conservato nel Gabinetto delle stampe a Monaco. Essendo il quadro di Londra stato finito nel 1475, viene provata l'insussistenza dell'opinione emessa dal Courajod, che cioè Antonio abbia copiato il suo disegno di Monaco dietro il modello di Lionardo per quel monumento, fatto non prima del 1483! Chiude l'autore il suo diligente lavoro con l'elenco dei disegni autentici dei due Pollajuoli e delle copie contemporanee di essi, per quanto egli ne ha potuto esaminare nelle collezioni pubbliche o private, elenco che, del resto, non pretende essere completo.

Il barone *Geymüller*, in un suo contributo: *Die architektonische Entwickelung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello,* tratta dell'evoluzione di Michelozzo architetto e della sua collaborazione con Donatello. Combatte l'opinione prevalsa negli ultimi tempi che Michelozzo sia l'autore esclusivo della parte architettonica nelle opere eseguite insieme con Donatello (monumenti Coscia, Brancacci e pergamo di Prato), giacchè esse nella composizione, e quanto riguarda l'ultima anche nei particolari e nella sagomatura, tradiscono il fare e l'influsso di un maestro più progredito di quanto ci si svela il Michelozzo in opere posteriori alle testè indicate, p. e. nelle singole parti del convento di San Marco (1437-1452). Il Geymüller, invece, inclina a veder nella parte architettonica di quelle opere comuni se non la mano almeno il genio del Brunelleschi, che era congiunto in amicizia stretta a Donatello, ed a cui, perciò, quest'ultimo naturalmente avrebbe avuto ricorso quando per lui si trattava d'invenzioni architettoniche. Queste, poi, secondo i progetti del Brunelleschi, sarebbero state eseguite dai due compagni, e in tale occasione Michelozzo nel trattamento di alcuni particolari ben avrebbe potuto mettere anche qualche cosa della propria sua maniera. Determinando il nostro autore così l'anno 1430 in circa come termine dei primi passi di Michelozzo nell'architettura, e visto la maniera delle prime sue proluzioni di data certa in questo campo dell'arte (Biblioteca di San Giorgio Maggiore in Venezia, 1434, chiesa e convento di San Marco, cominciati nel 1437), egli naturalmente è spinto a non ammettere l'essere il palazzo Medici in Via Larga stato cominciato a costruire prima dell'anno 1440 incirca, data approssimativa a cui partendo da altre considerazioni è arrivato anche chi scrive questo resoconto (V. il suo libro su *Filippo Brunelleschi,* Stuttgart, 1892, pag. 306). Il Geymüller, del resto, non si schiera dalla parte di coloro che a Donatello negano ogni senso, ogni talento architettonico. Anzi, nei fondi di alcuni de' suoi bassorilievi (principalmente di quelli nel Santo a Padova), nelle incorniciature di parecchie delle sue composizioni (Annunziata in Santa Croce, nicchia pel San Lodovico in Or San Michele, che invece che al 1423-25 egli erroneamente mette nel 1435-40), scorge idee architettoniche spesse volte strane sì e poco corrette, dal punto di vista strettamente architettonico, ma sempre robuste, vi scorge un modo di vedere affatto singolare, a cui non si potrebbe negare il pregio artistico e l'impronta dell'indipendenza artistica assoluta. Il prospetto cronologico delle opere di Michelozzo, con cui l'autore

chiude la sua memoria, non va esente di parecchie omissioni e di qualche grave sbaglio di data (mettendo p. e. nel 1440 invece nel 1446, l'allogazione per la porta della sagrestia di Santa Maria del Fiore, nel 1436 invece del 1437-38 il compimento del monumento Aragazzi, e designando in generale falsamente le date dei lavori di Maso di Bartolomeo, seguendo in ciò il lavoro incorretto dell'Yriarte).

L'ultimo articolo dell'Annuario che entra nel presente resoconto è scritto dal *S. Campbell Dodgson* in corredo di un disegno pure riprodottovi (*Ein Studienblatt des Vittore Pisano zu dem Fresco in Sant'Anastasia zu Verona*). Esso appartiene alla collezione Malcolm, acquistata non ha guari dal Museo britannico, e contiene studi, fatti manifestamente dal vero, di parecchi impiccati e, sulla parte di basso del foglio, due schizzi di una donna e di un ragazzo. Fu riconosciuto, appena esposto nel detto Museo, essere della mano di Vittore Pisano (benchè il catalogo del Robinson lo attribuisca ad Andrea del Castagno). Ora il Dodgson è in grado di rintracciarvi lo studio originale per un particolare curioso della più importante fra le opere conservate del pittore veronese, vale a dire del celebre affresco della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia di Verona. Vi si vede effigiata nel fondo a sinistra, davanti alle mura di una città, una forca con due impiccati che sono proprio dipinti dietro la prima e la terza figura del nostro disegno, salvo qualche lieve modificazione negli abiti. E merita attenzione che una simile particolarità s'incontra anche, come mezzo accessorio per caratterizzare il fondo di paesaggio, in un'altra opera del Pisano, nell'Adorazione dei magi, cioè, della Galleria di Berlino.

Di poche parole spiegative soltanto scritte dal *Bode*, è accompagnata la magnifica riproduzione eliotipica del busto in marmo, entrato l'anno scorso nel Museo di Berlino come lascito del banchiere O. Hainauer, che secondo l'iscrizione appostavi rappresenta *Alexo di Luca Mini 1456*. Era questi uno speziale fiorentino, e il suo presente ritratto è l'unico esempio, finora conosciuto del Quattrocento, di un membro della borghesia inferiore che si avrebbe permesso il lusso di un busto in marmo. Tutte le altre opere di questo genere che possediamo rappresentano personaggi delle famiglie principali, di rango; non esistono nemmeno ritratti degli artisti stessi. Un'altra singolarità del nostro busto si è che il buon speziale viene raffigurato vestito da antico romano. Esaminando il Bode il carattere artistico della nostra opera, giunge ad attribuirla al cesello di Mino da Fiesole, offrendo essa la massima analogia di stile e di lavoro col busto di Giovanni de' Medici, opera autentica di Mino.

(*Continua*) CORNELIO DE FABRICZY.

Un quadro del Salviati. — È stata trovata recentemente in Francia, nel dipartimento dell'Aube, una *Vergine col Bambino,* proveniente dal castello di Dampierre, che Francesco Rossi, detto il Salviati, decorò nel 1554. Il quadro rappresenta, in mezza figura di grandezza naturale, la Vergine ritta in piedi, in atto di tenere con la mano un limone al di sopra della testa del Bambino, il quale cerca di prenderlo con la mano sinistra, mentre con la destra tiene una mela.

Questo Salviati non deve confondersi con un altro dello stesso soprannome, e cioè con Giuseppe Porta, al quale il Blanc attribuì erroneamente il quadro del Louvre *Adamo ed Eva cacciati dal paradiso,* che è invece e appunto di Francesco Rossi.

J. KOCHTE.

Il riordinamento del Museo del Louvre. — Nel grande Museo del Louvre si va compiendo un lavoro, la cui necessità era già da tempo riconosciuta, e cioè la classificazione metodica delle opere d'arte che vi si trovano raccolte.

È stata già completamente riordinata la « Sala dei sette metri », che contiene i dipinti degli antichi maestri italiani. Il fondo di essa è ora occupato da alcuni dei più antichi quadri che il Louvre possiede, fra i quali la *Madonna con angeli*, di Cimabue, e il *S. Francesco che riceve le stimmate,* di Giotto.

Sulla parete alla sinistra di chi entra, venendo dalla grande galleria, sono esposte le pitture di scuola fiorentina, fra le quali la *Visitazione,* di Domenico Ghirlandoni, che prima si trovava nel « Salon carré ». A destra stanno i pittori senesi, gli umbri, i veneti, i ferraresi, i lombardi e i piemontesi.

Recentemente è stata riaperta al pubblico anche la prima sezione della grande galleria dei pittori italiani, il cui aspetto è ora affatto mutato. Venendo dal « Salon carré » si trovano a sinistra i maestri della scuola ferrarese, poi i lombardi, Leonardo e la sua scuola e Tiziano; a destra i

pittori della scuola umbra, i fiorentini e finalmente il gruppo raffaellesco. Per presentare quest'ultima serie in tutto il suo valore storico, v'hanno aggiunti, levandoli dal « Salon carré », due dei bellissimi quadretti che si trovavano accanto alla *Sacra Famiglia,* e cioè il *S. Michele* e il *S. Giorgio.* senta un aspetto un po' triste, sia per la mediocrità di certi dipinti e per l'asprezza di tinte di certi altri, come una *Madonna con santi,* di Fra Bartolomeo, sia per la scarsità di luce.

La parete di sinistra invece è veramente splendida, e a renderla tale contribuiscono non solo i



LA VERGINE IN ADORAZIONE DEL BAMBINO, DI A. BEVILACQUA

(Pinacoteca di Dresda)

In ottimo posto si trovano ora non solo tutte le pitture di Raffaello, ma anche quelle di Mariotto Albertinelli, di Raffaellino del Garbo, la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto, le tre tele del Signorelli e la predella a sei compartimenti di Nicolò Alunno, in cui son dipinte delle scene della Passione.

La disposizione dei quadri sulla parete destra risulta dunque felicissima; tuttavia l'insieme presenta... grandi maestri, ma anche i più modesti fra i loro allievi. Lo sguardo si posa con soddisfazione sui caldi e armoniosi dipinti dei primi ferraresi; quello poi che più vivamente si gusta è il genio delizioso e poetico del Luini, la cui varietà ci si presenta con la massima evidenza. Grazie alla decisione presa di togliere finalmente dalla categoria dei disegni, restituendola a quella delle pitture, la graziosa testa armata di casco della collezione His

de la Salle, e di ravvicinarla a due altre pitture del Luini, cioè la *Sacra Famiglia* e *Salomè che porta la testa di S. Giovanni Battista*, questo artista pieno d'ingegno e di finezza si mostra finalmente in tutta la sua importanza. Resterebbe ancora da ravvicinare a questi tre dipinti l'affresco rappresentante *Vulcano che fonde le ali d'Amore*, che è stato collocato ad alcuni metri di distanza e molto in alto, probabilmente per nasconderne i guasti. Ma quantunque rovinato, questo dipinto si può dire splendido e merita di esser posto in vista.

Il gruppo della scuola leonardesca e quello di Tiziano hanno guadagnato molto anch'essi dalla nuova disposizione, e i saporiti affreschi del Bonvicini e le vigorose pitture del Borgognone producono ora un effetto molto migliore di prima.

Ancora una cosa sarebbe però da raccomandarsi ai valenti conservatori che stanno riordinando la celebre galleria: di sopprimere cioè tutti quei fregi in stucco, di gusto molto discutibile, di cui sono baroccamente sovraccaricate le cornici della maggior parte dei quadri italiani. Questa misura, che non è nè difficile nè costosa, risulterebbe indubbiamente di vantaggio all'artistica collezione.

J. Kochte.

Rettifica. — Per errore fu inserita nel V fascicolo la riproduzione di un tondo del Bazzi a Siena, in luogo del quadretto di Ambrogio Bevilacqua che si è inteso accennare a pag. 392, e del quale si dà la riproduzione alla pagina precedente. È il quadro, già attribuito ad Ambrogio Borgognone, dal defunto senatore Giovanni Morelli (Lermolieff) rivendicato al suo vero autore.

LIBRI RICEVUTI IN DONO.

Francesco Malaguzzi Valeri. *La chiesa e il convento di San Michele in Bosco.* Bologna, tip. Fava e Garagnani, 1895. Un volume con belle illustrazioni.

E. Steinman. *Sandro Botticelli's « Tempelscene zu Jerusalem » in der Cappella Sistina.*

Franz Wickhoff. *Giorgiones Bilder zu Römischen Heldengedichten.* 1895.

Vincenzo Maestri. *Di alcune costruzioni medioevali dell'Appennino Modenese.* Fasc. I. Modena, tip. Soliani, 1895, con tavole.

— *Di alcune costruzioni medioevali dell'Appennino modenese.* Fasc. II. *La pieve di Rocca Santa Maria.* Modena, tip. Soliani, 1895, con tavole.

W. Muntz. *Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVIe siècle.* Paris, imprimerie Nationale, 1895.

G. M. Columbo. *Il « Quos ego » di Raffaello in una maiolica del cinquecento.* Palermo, coi tipi del « Giornale di Sicilia », 1895, con una fotolitografia ed una cromolitografia.

Marcel Reymond. *Le Saint Grégoire de Rubens du musée de Grenoble.* (Extrait de l'*Art*, mai 1895.

Mitologia illustrata da Bartolomeo Pinelli, con introduzione e testo descrittivo di Angelo de Gubernatis. Fasc. I-II. Roma, G. Maussier e F. Maruca, 1895, con tavole.

X. Barbier de Montault. *Justification archéologique des Reliques de Ste-Cecile, conservées autrefois et maintenant à la Métropole d'Albi.* Société de St-Augustin, 1894.

Allgemeines künstler Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden künstler. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit. Ergänzte Auflage vorbereitet von Hermann Alexander Müller, herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Dritter Halbrand (Gaab-Janinet). Frankfurt a/M., Rütten u. Loening, 1895.

Masaccio. Studien von August Schmarsow. I. *Castiglione d'Olona mit den Malereien des Masolino.* Erste Lieferung Hierzn 30 Lichtdrucktafeln. Th. G. Fisher, Kassel, 1895.

Alfredo Melani. *Manuale dell'ornatista.* Raccolta d'iniziali miniate e incise, d'inquadrature di pagine, di fregi e finalini, esistenti in opere antiche di biblioteche, musei e collezioni private. XXXIV tavole in colori per miniatori, calligrafi, incisori, ecc. Ulrico Hoepli, editore-libraio della R. Casa. Milano, 1896.

Le arti grafiche fotomeccaniche, ossia la Eliografia nelle diverse applicazioni secondo i metodi più recenti, con un dizionarietto tecnico ed un cenno storico sulle arti grafiche. 2ª Edizione corretta ed accresciuta con molte illustrazioni. Ulrico Hoepli, editore-libraio della R. Casa. Milano, 1896.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo VI.

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

[1] È la riproduzione di un tondo del Bazzi (n. 162), che fu inserita per errore invece dell'*Adorazione* di A. Bevilacqua (n. 198).

III.

INDICE DEGLI AUTORI

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

N.B. La lettera *n* aggiunta al numero della pagina indica che il nome dell'artista è citato nelle note.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA
ANNO I - FASC. I-II
GENNAIO-APRILE

ROMA M·DCCC·LXXXXV
DANESI EDITORE

Coi tipi dell'**Unione Cooperativa Editrice — Roma** (via di Porta Salaria, 23-A).

SERIE SECONDA — ANNO I - FASC. I-II, GENNAIO-APRILE 1895

SOMMARIO

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA
ANNO I - FASC. III
MAGGIO-GIUGNO

ROMA M · DCCC · LXXXXV
DANESI EDITORE

Coi tipi dell'Unione Cooperativa Editrice — Roma (via di Porta Salaria, 23-A).

SOMMARIO

SERIE SECONDA — ANNO I - FASC. III, MAGGIO-GIUGNO 1895.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

DIRETTO DA

DOMENICO GNOLI

Serie Seconda - Anno I — 1895

Vi collaborano i più illustri scrittori di cose d'arte in Europa.
Si pubblica ogni due mesi in fascicoli di circa 80 pagine, con illustrazioni, di guisa che alla fine dell'anno gli abbonati avranno uno splendido volume con indici e frontespizio.

PREZZO D'ABBONAMENTO

Per l'Italia . . . . Anno L. 30
Paesi dell'Unione postale . . . . » » 34

Un fascicolo separato L. 7.50

GLI ABBONAMENTI SI PAGANO ANTICIPATI.

Gli abbonamenti si ricevono dalla Ditta **Michele Danesi,** editrice dell'*Archivio storico dell'Arte,* Roma, fuori Porta del Popolo; dagli uffici postali del Regno e da tutti i principali librai italiani e stranieri.
Lettere, bozze, manoscritti e libri devono essere indirizzati alla Ditta medesima.

PRESSO L'ASSISTENTE

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA
ANNO I - FASC. IV
LUGLIO-AGOSTO

ROMA — DANESI, EDITORE
DANESI EDITORE

Coi tipi dell'Unione Cooperativa Editrice — Roma (via di Porta Salaria, 23-A).

SOMMARIO

SERIE SECONDA — ANNO I - FASC. IV, LUGLIO-AGOSTO 1895.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

RIVISTA ILLUSTRATA

Serie II - Anno I — 1895

SOMMARIO DEL FASCICOLO I-II.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

RIVISTA ILLUSTRATA

Serie II - Anno I — 1895

SOMMARIO DEL FASCICOLO I-II.

SOMMARIO DEL FASCICOLO III.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA
ANNO I - FASC. V
SETTEMBRE-OTTOBRE

ROMA — DANESI, EDITORE
DANESI EDITORE

Coi tipi dell'Unione Cooperativa Editrice — Roma (via di Porta Salaria, 23-A).

SOMMARIO

SERIE SECONDA — ANNO I - FASC. V, SETTEMBRE-OTTOBRE 1895.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

RIVISTA ILLUSTRATA

Serie II - Anno I — 1895

SOMMARIO DEL FASCICOLO III.

SOMMARIO DEL FASCICOLO IV.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA
ANNO I - FASC. VI
NOVEMBRE-DICEMBRE

ROMA M . DCCC . LXXXXV
DANESI EDITORE

Coi tipi dell'Unione Cooperativa Editrice — Roma (via di Porta Salaria, 23-A).

SOMMARIO

SERIE SECONDA — ANNO I - FASC. VI, NOVEMBRE-DICEMBRE 1895.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

RIVISTA ILLUSTRATA

Serie II - Anno I — 1895

SOMMARIO DEL FASCICOLO IV.

SOMMARIO DEL FASCICOLO V.

